

والتر كاوفمان

التأجيديا والفلسفة

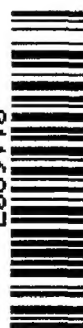
ترجمة: كامل يوسف حسين



المؤسسة
الدراسية
والنشرية



Bibliotheca Alexandrina



0116807

**التأجيدا
والفلسفة**

حقوق الطبع محفوظة

المؤسسة العربية للدراسات والانتشر

للمركز الرئيسي :

مبجروت ، ستاقية لمخبرير ، بستانية
مخرج الكماريكون ، ص.ب. ٥٤١٠ - ١١
العنوان البرقي : مريكاتال هـ ١ / ٨.٧٩٠٠
تيلكس : LE/DIRKAY ٤٠٦٧

التوزيع في الأوت :

دار النشر للنشر والتوزيع : عتلت
ص.ب. ٩١٥٧ ، هاتف : ٦٠٥٤٣٢ ، فاكس
٦٨٥٥٠١ - تيلكس ٦١٤٩٧

الطبعة الأولى

١٩٩٣

والتر كاوفمان

التأجيدا والفلسفة

NC

80٩٠٠

٥٢

٥

ترجمة: كامل يوسف حسين

الهيئة العامة للكتاب - الإسكندرية

رقم التصنيف

٤٤٨٨٦

رقم التسجيل



المؤسسة
العربية
للدراسات
والنشر

محتويات الكتاب

الصفحة	
٩	- مقدمة بقلم المترجم .
١٣	- تصدير طبعة ١٩٧٩ .
١٥	- مقدمة .
١٩	- تمهيد .
٢٣	- الفصل الاول : أفلاطون : الخصم باعتباره ناقداً .
٢٥	١ - ما قبل أفلاطون .
٣١	٢ - إشارات أفلاطون الى الثلاثة الكبار .
٣٣	٣ - الجمهورية ٣٧٦-٤٠٣ .
٣٨	٤ - الجمهورية ٦-٧ و ١٠ .
٤٦	٥ - أفلاطون باعتباره شاعراً تراجيدياً .
٤٨	٦ - القوانين .
٥٣	- الفصل الثاني : أرسطو : القاضي العارف
٥٥	٧ - مدخل الى كتاب «فن الشعر» .
٥٧	٨ - تعريف ارسطو للتراجيديا .
٦٠	٩ - المحاكاة .
٦٤	١٠ - النبل .
٦٦	١١ - الرحمة والخوف .
٧٢	١٢ - التطهير .
٧٥	١٣ - العناصر الستة - المنظر المسرحي والفكر .
٧٨	١٤ - العناصر الستة - العقدة وصدارتها .
٨٢	١٥ - الخطأ والتجبر .
٩٢	١٦ - الخاتمة السعيدة .
٩٧	- الفصل الثالث : نحو فن جديد للشعر .
٩٩	١٧ - ما بعد افلاطون وأرسطو .
١٠١	١٨ - المحاكاة - وتعريف جديد للتراجيديا .
١١٠	١٩ - علاقة العمل بمؤلفه .
١١٥	٢٠ - البعد الفلسفي .
١٢٥	- الفصل الرابع : لغز اوديب .
١٢٧	٢١ - ثلاثة تفسيرات كلاسيكية .
١٣٢	٢٢ - السياق التاريخي .
١٣٧	٢٣ - افتقار الانسان الشديد إلى الأمن .
١٣٩	٢٤ - عمى الانسان .
١٤٢	٢٥ - لعنة الشرف .

- ١٤٧ - ٢٦ - حتمية التراجيديا .
- ١٤٩ - ٢٧ - العدالة كموضوع خلافي والموضوعات الخمسة .
- ١٥٤ - ٢٨ - أوديب في مواجهة أفلاطون .
- ١٥٧ - الفصل الخامس : هوميروس وميلاد التراجيديا .
- ١٥٩ - ٢٩ - كيف شكل هوميروس التراجيديا الاغريقية .
- ١٦٥ - ٣٠ - الآلهة في «اللياذة» .
- ١٦٩ - ٣١ - لا الايمان ولا الازدواجية .
- ١٧٤ - ٣٢ - مسألة الالهية .
- ١٧٥ - ٣٣ - قدر الانسان .
- ١٨٥ - الفصل السادس : اسخيلوس وموت التراجيديا .
- ١٨٧ - ٣٤ - نيتشه وموت التراجيديا .
- ١٨٩ - ٣٥ - ما نعرفه عن اسخيلوس .
- ١٩٣ - ٣٦ - أورست عند هوميروس .
- ٩٧ - ٣٧ - تفاؤل اسخيلوس .
- ٢٠٣ - ٣٨ - بيان سبب تفوق اسخيلوس على هوميروس في تأليف التراجيديا .
- ٢٠٥ - ٣٩ - الشخصية في «اللياذة» و «الاورستية» .
- ٢١ - ٤٠ - كيف ماتت التراجيديا وكيف أنها لم تمت .
- ٢١٧ - الفصل السابع : سوفوكليس : شاعر اليأس البطولي .
- ٢١٩ - ٤١ - نيتشه و «مرح» سوفوكليس .
- ٢٢٣ - ٤٢ - نظرية التراجيديا عند هيجل .
- ٢٣٥ - ٤٣ - اياس .
- ٢٣٧ - ٤٤ - انتيجونا .
- ٢٤٦ - ٤٥ - التراقيات و «الكترا» .
- ٢٥٣ - ٤٦ - «فيلوكتيسيس» و «أوديب» في كولونا .
- ٢٥٦ - ٤٧ - النزعة الانسانية عند سوفوكليس .
- ٢٦١ - الفصل الثامن : يوريديس ونيتشه وسارتر .
- ٢٦٣ - ٤٨ - دفاعاً عن يوريديس .
- ٢٦٦ - ٤٩ - «الكترا» يوريديس .
- ٢٧٢ - ٥٠ - هل كان يوريديس لا عقلانياً؟ .
- ٢٧٧ - ٥١ - تأثير نيتشه على مسرحية «الذباب» .
- ٢٨٢ - ٥٢ - هل «الايدي القذرة» و «الذباب» تراجيديتان؟ .
- ٢٨٩ - الفصل التاسع : شكسبير والفلاسفة .
- ٢٩١ - ٥٣ - اختبار الفلاسفة .
- ٢٩٢ - ٥٤ - أرسطو وشكسبير .
- ٢٩٩ - ٥٥ - هيجل عن شكسبير .

٣٠٦	٥٦ - مقال هيوم «عن التراجيديا» .
٣٠٩	٥٧ - شوبنهاور «عن التراجيديا» .
٣١٤	٥٨ - نيتشه في مواجهة شوبنهاور .
٣١٧	٥٩ - ماكس شيلر و «التراجيدي» .
٣٢٥	- الفصل العاشر : التراجيديا اليوم .
٣٢٧	٦٠ - الاحداث التراجيدية و «المثيرة للاشفاق فحسب» .
٣٣٥	٦١ - هل يمكن ان تكتب التراجيديا اليوم ؟ .
٣٤٠	٦٢ - «النائب» كتراجيديا مسيحية حديثة .
٣٤٨	٦٣ - التراجيديا في مواجهة التاريخ : «النائب» و «الجندي» .
٣٥٢	٦٤ - التراجيديا في مواجهة التاريخ : «جاليليو» لبريخت .
٣٦١	٦٥ - التراجيديا في مواجهة التاريخ : «اعترافات نات تيرنر» .
٣٦٧	٦٦ - حداثة التراجيديا الاغريقية : نظرات عامة .
٣٧٢	- خاتمة .
٣٧٧	- تسلسل زمني .
٣٧٩	- الحواشي .

مقدمة

بقلم المترجم

يعالج هذا الكتاب موضوعاً بالغ الصعوبة والأهمية في آن واحد... اذ يقوم مؤلفه بمحاولة إنجاز ما يمكن ان نصفه بأكبر مشروع من نوعه، لسبر أغوار العلاقة الدقيقة والمتشابكة بين التراجيديا والفلسفة، وصولاً الى منهاج صحيح ومثمر لتناول التراجيديا، ووضع هذا المنهاج موضع التطبيق. أما صعوبة موضوع الكتاب فهي، في حقيقة الامر، صعوبة مركبة، لأن هذا الموضوع يمتد في الزمن البعيد بين حقلين شاسعين من حقول الابداع الانساني. وهو وإن كان يجمع جوانب شتى مما يعكسائه من فريدة وعبقرية، فانه يضم كذلك ألواناً متعددة مما يكتنفهما من صعوبات. تتجلى هذه الصعوبة، بشكل خاص، اذا نظرنا، ولو بلمحة عجل، الى الوضعية الراهنة لدراسات التراجيديا والرؤية التي تنتهي إليها. ولناخذ في هذا الصدد ما يقوله مرجع تقليدي شهير (١) عن التراجيديا:

«التراجيديا كلمة غير واضحة الاشتقاق، تطبق بصورة واسعة النطاق على الأعمال الدرامية وغيرها من الأعمال في إطار توسيع نطاق الاستخدام) التي تتحرك فيها الأحداث باتجاه خاتمة مشثومة او تتضمن كارثة». وقد كان كتاب «فن الشعر» هو أول محاولة لتحديد خصائص التراجيديا وأثرها في المشاهد. وأثر بعمق في المفهوم الكلاسيكي الجديد للتراجيديا في انجلترا وفرنسا. وقدم شكسبير وكتاب آخرون للدراما في المرحلة الاليزابيثية مفاهيم تراجيدية جديدة مستمدة في أحد جوانبها من سينيكا. وواصل هذا الجنس الغني الازدهار في المرحلة اليعقوبية، وأعقب ذلك مرحلة كثيفة أساسا. ولم يتم إحياء التراجيديا بصورة جادة، باستثناء حالات محدودة الا في القرن العشرين، حينما جلبت اعمال: ابسن، سترابندبرج، أونيل، ميللر، وليامز، وبيكيت جدية ودافعا وأهمية جديدة الى الساحة المسرحية.

هكذا، تبدى لنا التراجيديا مفهوماً غامض البداية، تكتنفه الصعوبات، حتى في مجرد تعريفه. ثم تصاحب مسيرته التاريخية ضروب من الخلط لا يمكن الا ان تستوقف النظر حقاً. وواقع الامر ان مصدر لفظ «التراجيديا» يظل قابعاً في الظلال، رغم محاولات المراجع التقليدية اجتذابه الى النور، وربما كانت الكلمة تعني «انشودة الماعز» (٢) على اساس انه من المحتمل ان الجائزة التي كانت تمنح للمسرحية الفائزة في الديونيزيا او احتفالات ديوزوس هي ماعز بالفعل.

(١) درابل، مرجريت (محررة) - رفيق اكسفورد الى الأدب الانجليزي - اكسفورد - ١٩٨٥.

(٢) هارتول، فيليس (محرر) (13)، رفيق اكسفورد الى المسرح - اكسفورد - مطبعة جامعة اكسفورد ١٩٨٣.

وقد تطور هذا الجنس الفني على يد الشعراء الاثنيين العظام، انطلاقاً من أنشودة الجوقة، وهي الفن الذي بلغ سمته على يد الشعوب الدورية التي كانت تقطن البيلوبونيز خلال القرن السادس قبل الميلاد.

غير ان التراجيديا لا يقتصر مسارها على العهود القديمة وحدها. فتألقها في ايطاليا في عصر النهضة، كان للتأثير المباشر للاغريق أكثر مما كان استجابة لتأثير سينيكا. لكن الجهود التي بذلت في هذا الاطار لم تؤد الى ميلاد عبقریات تراجيدية جديدة الا مع مقدم القرن الثامن عشر وظهور الفيري. أما في فرنسا فقد تطورت التراجيديا تحت تأثير سينيكا، الذي عدله التفسير المعاصر وقتذاك لأرسطو، وهو ما أسفر عن نشأة «نظرية الوحدات»: أي وحدة الزمان والمكان والحدث. وفي هذا الاطار قدم كورني وراسين اعمالهما، وواصل من أعقابهما حتى نهاية القرن الثامن عشر استخدام الأشكال التي أبدعها، مع الافتقار الى العبقرية التي جعلت من هذه الأشكال شيئاً شديداً التوهج. وفي إنجلترا، حيث كان تأثير سينيكا هو الأكثر بروزاً، طور مارلو وشكسبير التراجيديا ممتزجة بالكوميديا، في إطار قالب متميز.

قدمت اسبانيا كذلك تقاليدھا التراجيديا الخاصة، التي برز في اطارها بصفة خاصة كالديرون، ولم توفق جهود لوزان في نقل تألّي التراجيديا الفرنسية الى الخشبة الاسبانية، لكن جهود نقل التراجيديا الفرنسية الى الخشبة الالمانية التي قام بها جوتشيد ونيوير كللت بالنجاح، فما لبث المسرح الالماني ان قدم كتاب التراجيديا الممتنمين الى عالمه الخاص، وبالتحديد جوته وشيللر. وان كان الجانب الميلودرامي من اعمالها هو الذي لقي أعظم الترحيب، وقدر له الى جانب أعمال شكسبير الانتشار حوالي نهاية القرن التاسع عشر، وأفرز الميلودراما الملونة التي حلّت في القرن التاسع عشر محل التراجيديا في كل مكان. وخلال القرن الثامن عشر كذلك، وعبر مسرحيات ليلو ولسنج وميرسييه، بذلت جهود مكثفة لتطبيق صيغة التراجيديا التقليدية على عالم الطبقة المتوسطة، الامر الذي أدى الى ظهور ما عرف باسم «التراجيديا البورجوازية»، لكنها لم تكلل بالنجاح الذي كان مأملاً، فالتراجيديا بالمعنى المسرحي الضيق تقتضي حشداً من الأبطال والشخصيات المتميزة وخلفية غير مألوفة وخيالاً محلقاً وإحساساً بالابتعاد، يكرسه استخدام الشعر او النثر المتميز.

في العهود الحديثة بذلت جهود أخرى لابديع التراجيديا، ولكن من الطريف ان نلاحظ ان «جريمة قتل في الك... رائية» ل: ت. س. أليوت (١٩٣٥) وبطلها ملك وكبير اساقفة قد لقيت نجاحاً كبيراً، على العكس من عمله الآخر الموسوم بـ «العائلة تجتمع من جديد» (١٩٣٩) التي رغم قيامها على أساس اسطورة يونانية الا أن جذورها تضرب في التكوينات الاجتماعية لتجمعات ضواحي المدن الحديثة.

عقب الحرب العالمية الثانية، تمت محاولات لتأليف التراجيديا، غير أنها أثارت من الجدل في صفوف النقاد أكثر مما أثارت الحماس في صفوف المشاهدين.

ان هذا التحليل التاريخي الموجز لنشأة وتطور التراجيديا، الذي حرصنا على تقديمه هنا لإبراز مدى تعقيد هذا الميدان من ميادين الإبداع الفني هو على وجه الدقة ما لم يحاول المؤلف تفصيل القول فيه. ذلك ان ما يحاوله أكثر تشابكاً، إذ يُعبرُ الى آفاق التراجيديا ماراً بالجهود الفلسفية المتقاطعة معها. وهو يدرس بالتفصيل، كل هذه الجهود منذ افلاطون حتى شيللر، لكن جهده لا يقف عند هذا، وانما

هو يشرح الطرق التي تناول بها هؤلاء الفلاسفة التراجيديا، معملاً سلاح النقد فيها، وصولاً إلى إرساء الاقتناع بأننا حريّ بنا أن نتعلم من كتاب التراجيديا، ربما أكثر مما تعلمنا من هؤلاء الفلاسفة. في غمار هذه الرحلة الهائلة لا يتم فقط تشريح عدد كبير من المفاهيم المتعلقة بالتراجيديا كالتهجير والخطأ والتجبر وغيرها، وإنما يتم تفصيلاً تحليل عدد كبير من المسرحيات، مع تركيز خاص على بعضها.

إن أهمية الجهد الذي تضمنه دفنا هذا الكتاب تنبع من طبيعة المشروع الذي يحاول المؤلف اجتراحه من ناحية، وطبيعة المرحلة التي تحتازها الساحة الثقافية العربية مع وصول هذا الجهد إلى يد القارئ العربي من ناحية أخرى.

والمشروع الذي ينجزه المؤلف هو، في حقيقة أمره، خطوة متقدمة في نقده للفلسفة التقليدية، تتجاوز ما أنجزه في كتابه «نقد الدين والفلسفة» وتضيف إليه، وصولاً إلى فهم أعمق للوضع الإنساني.

ويقوم المؤلف في إطار مشروعه هذا بمحاولة لإرساء أصول فن شعري جديد، هو في جوهره طريقة نقدية جديدة لقراءة الآثار الأدبية والفنية، لا يمكن إلا أن تثير الاهتمام بقدرتها الفذة، لا على إيجاد إجابات جديدة على الأسئلة التقليدية فحسب، وإنما على تكريس قدرتنا على طرح علامات استفهام جديدة قادرة على التصدي للظلال التي تلقيها تطورات عصرنا.

والمؤلف يبدأ مشروعه بقراءة تسبق أفكار افلاطون وتواكبها في معالجتها لوضع الشعراء التراجيديين في مدينته المثلى، وتحلل أسرار رفضه لهم. وينتقل إلى تشريح واف لكتاب «فن الشعر» لارسطو، مبيناً مجموعة الأخطاء التي وقع فيها، والتي برغمها، وربما بسببها، لم يتردد الفيلسوف اليوناني في إصدار أحكام شديدة التعسف على الشعراء التراجيديين.

يتخذ المؤلف من هذا كله زاداً يرتحل به في غمار جهده لإرساء فن جديد للشعر، وينطلق لأعمال المنهاج الذي يحاول تكريس في مواجهة سوفوكليس وخاصة في «أوديب ملكا» قبل أن يتصدى لمجمل إنجازات هوميروس، إسخيلوس، يوربيديس وآراء نيتشه في موت وميلاد التراجيدية، مبيناً تأثير نيتشه على أعمال سارتر المسرحية، دون أن يدع الهوة الزمنية تشكل انقطاعاً فكرياً.

ويعمل المؤلف المنهاج ذاته في بحث العلاقة بين الفلاسفة وتراجيديات شكسبير، مركزاً على ارسطو، هيجل، هيوم، شوبنهاور ونيتشه وأخيراً ماكس شيللر.

يتوج المؤلف جهده بمحاولة الإجابة عن السؤال الذي يدور حول ما إذا كانت كتابة التراجيديا عملاً ممكنًا اليوم، متصدياً في غمار ذلك لأعمال هوشهوث، بريخت وستايرون، ملقياً الضوء في النهاية على مفهوم الحداثة، بالتشديد على «حداثة التراجيديا الاغريقية».

هذا الجهد الدائب تبسّد أهميته إذ إنه يصل إلى القارئ العربي اليوم في ضوء عدد من النقاط،

هي في واقع الامر انعكاس لطبيعة المرحلة الراهنة التي تمر بها الساحة الثقافية العربية، ومنها :
 أ- يواجه الفكر الفلسفي العربي اليوم تحديات عديدة، ربما تمكّنه من تفجير طاقات إبداعية قادرة على الارتفاع به الى مستوى هذه التحديات . ذلك ان المرحلة تفرض عليه المداخلة الحادة مع الطروحات الفكرية المحتمدة على الساحة، ابتداء من النزعات السلفية المغرقة في الانقطاع عن روح العصر، وحتى النزعات التغريبية التي تعتبر نقلاً آلياً لتنظيرات منبئة الصلة عن واقعنا العربي . وفي غمار هذا يتعين على الفكر العربي معالجة ظواهر الاغتراب والتمزق والقلق التي فرضتها الأوضاع السياسية والاقتصادية على عالمنا العربي عند المنعطف الرابع للقرن العشرين، والحوار عبر المسالك الفنية، وفي مقدمتها المسرح، والمسرح الشعري هو احدى القنوات التي لا مناص من الارتحال عبرها، وهنا يمدنا هذا الكتاب بذخيرة لا تنفد .

ب- وهذا الكتاب يمثل بين يدي القارئ العربي في الوقت الذي شرعت فيه أعداد كبيرة من الشعراء والمتلقين العرب تدرك ان الإيغال في الغنائية عبر المسالك المطروحة حالياً، من شأنه ان يقود الشعر العربي الى هاوية حقيقية . على حين ان الانفتاح على المسرح الشعري يخلق عوالم سحرية لا نهاية لأفاق الإبداع في إطارها . واذا كان الشاعر العربي الراحل صلاح عبدالصبور لم يتردد في ان يضع كلمة «تراجيكميديا» عنواناً فرعياً لبعض مسرحياته الشعرية فان الشوط ليس ببعيد امام من يستطيع ان يضع واثقاً كلمة «تراجيديا» عنواناً فرعياً لعطاء مسرحي مقبل تحت سماء المسرح الشعري العربي .

ج- والكتاب أخيراً، يأتي في وقت تستخدم فيه المناقشات حول مفهوم الحداثة لترفعه الى مرتبة المفهوم المهيمن على الحياة الثقافية العربية . . وفي صفحات الكتاب من الافكار والرؤى ما يلقي الضوء على أبعاد ربما ظلت مجهولة في هذا المفهوم .

وبعد . . . فهذا كتاب شيق في موضوع شائك، واذا لم نخرج منه الا بتعلم طريقة جديدة في طرح التساؤلات حول القضايا الأكثر اهمية في حياتنا الثقافية لكفاه هذا وكفانا .
 الآن هل نملك شجاعة التساؤل؟

المترجم

تصدير طبعة ١٩٧٩

يسعدني أن يمثل عدد من كتيبي لاعادة الطبع، ولعل العلاقة القائمة بين كتابي هذا «التراجيديا والفلسفة» وكتابي الموسمين «نيتشه» و«نقد الدين والفلسفة» تجعلني أكثر غبطة، وفي كتابي المعنون بـ «نيتشه» اعتبرت ان من واجبي تقديم افكاره. وقد اعتاد بعض الفلاسفة، بالطبع، ان يطالعوا افكارهم في تضاعيف افكار سابقهم، وذلك لا يعدو بالنسبة لي ان يكون خيانة من جانب تلميذ لمعلمه يطعنه فيما هو يطبع قبله على جبينه. وقد بدأت في تشكيل أفكارى الخاصة في كتابي «نقد الدين والفلسفة» وفي «التراجيديا والفلسفة» امضى قدماً بنقدي للفلسفة.

لا أقوم في هذا الكتاب ببحث ونقد المذاهب التي تدور حول التراجيديا، والتي نجدها لدى افلاطون، ارسطو، هيوم، هيغل، شوبنهاور، نيتشه، وشيلر فحسب، لكني أضع كذلك موضع التساؤل الطريقة التي عالج بها الفلاسفة التراجيديا، طارحين جميع ضروب التعميمات الشاذة، دون النظر تفصيلاً في تراجيديا واحدة. اما تحليلي الخاص للتراجيديا فيتضمن إعادة تمحيص هوميروس، أسخيلوس، سوفوكليس، يوريديس، شكسبير، وثلاثة من كتاب المسرح في القرن العشرين، وفي غمار هذه العملية يتم بحث عدد كبير من المسرحيات بالتفصيل، ثم يتم تخصيص فصل بكامله يضم اربعين صفحة لمسرحية سوفوكليس «اوديب ملكاً»*.

حينما أصدرت هذا الكتاب، بدا لي تفسيري لاوديب ومفاهيمي عن أسخيلوس، سوفوكليس، يوريديس وموت التراجيديا - وهو متعارض تماماً مع وجهات نظر نيتشه - أهم بكثير وأكثر حيوية من تعريفي للتراجيديا. ولهذا السبب فان بعض الجوانب الأخرى في فن الشعر الجديدي، التي فصلت القول فيها في الفصل الثالث بدا لي كذلك أكثر أهمية من التعريف المحض.

وحين القي نظرة الى الوراء، يبدو لي كتاب «التراجيديا والفلسفة» بمثابة خطوة حاسمة باتجاه تحليلي للوضع الانساني، الذي أوردته في كتابي «قدر الانسان»، الذي ظهر عقب ذلك بعقد من الزمان على وجه الدقة. وفي الجزء الاول من تلك الثلاثية، اي «الحياة عند الحدود القصوى» يتم المضي الى مدى ابعد في نقدي للفلسفة التقليدية. ويبدأ الفصل الثالث الموسوم بـ «الفلسفة الغريبة» بقولي: ان الفلسفة هي فرع من الادب تم فيه تجاهل المعاناة والمواقف المتطرفة بصورة تقليدية الى حد بعيد.

حينما ينتزع هذا القول من سياقه فإنه يبدو مصطبغاً بصبغة أخلاقية؛ ولكن نقدي للفلسفة لا يقترب في اي موضع من هذه الصبغة على نحو ما يقترب نقد افلاطون من الشعراء التراجيديين. ان

* ليس يخفى على القارئ أننا رسمنا عنوان المسرحية على هذا النحو مسايرة لما ألف القارئ العربي منذ ترجمة د. طه حسين لها، وذلك على الرغم مما نعرفه جميعاً من ان الرسم الصحيح لاسم البطل هو «اوديبوس»، وما يعرفه بعضنا من ان كلمة «ملكاً» تنقصها الدقة. فالملك في اليونانية Basileus بينما اللفظة المستخدمة في العنوان اليوناني للمسرحية هي Ty-rannus التي تعني حرفياً «السيد» وكانت تطلق على من يصل الى سدة الحكم عن غير طريق الوراثة.

علينا التخلي عن الفرضية القائلة بأن الفلاسفة يقيمون في قلاع محصنة، وأنه بمقدورهم منها اصدار الاحكام على التراجيديا وكل شيء آخر. ولئن اردنا ان نحقق فهماً أعمق للوضع الانساني، وان نبحت في الحياة عند حدودها القصوى، او نمحص السؤال القائل: «ما هو الانسان؟» فحريّ بنا ان نتعلم من الشعراء التراجيديين ومن كتاب وفنانين قلائل آخرين اكثر مما نتعلم من الفلاسفة. لكنني لا اعتقد انه فرض على الفلسفة الغموض بحيث تكون بعيدة عن مد يد العون في هذه الامور على نحو ما كانت عليه سابقاً. وفي المجلد الاول من ثلاثية اخرى ابي في «اكتشاف العقل» (الصادر في ١٩٧٩) حاولت ان ابين بالتفصيل ما أصاب الفلسفة على يد كانت. ولكنني على امتداد ثلاثين عاماً وحتى الآن استمد إلهامي في الاندفاع النقدي لعملي من وحي نوع آخر من الفلسفة.

كان ذلك امراً واضحاً على وجه اليقين منذ البداية. فعلى الرغم من كل اختلافاتي مع نيتشه وهيجل، فان كتيبي لم تترك محلاً للشك في اعجابي بالجرأة التي اتّسم بها، وفي كتاب التراجيديا والفلسفة» فانني اكتب اساساً عما أحبه وأجده جميلاً.

لم أقم بتدريس التراجيديا منذ ظهر هذا الكتاب، وخلال عكوفي على تأليفه قمت بالتدريس في هذا المجال مرات قلائل، وذات مرة في منتصف الستينات، زارني احد الدارسين في داري، وقال في أثناء المناقشة برقة: ليس بوسعك حقاً ان تتوقع منا التعاطف او التوحد مع كل تلك المعاناة. وبودي ان أصدق انه لم يكن معبراً تماماً عما احسن به زملاؤه. ولربما أنه كان يسعى للقائي، وإذ كان يقصد ذلك حقاً فيقينا ان الكثيرين من الآخرين يشعرون، مثلما احس، بأن ضروب المعاناة الهائلة التي يلقاها جانب كبير من البشر تمثل مشكلة عميقة بالنسبة لنا. وهذا الكتاب يمثل محاولة أكيدة للتصدي لهذه المشكلة.

و.ك.

برنستون-١٩٧٩.

مقدمة

- ١ -

لعل اكثر الافكار المتعلقة بالتراجيديا تأثيراً هي افكار تلك القلة من الفلاسفة، التي سأتناولها في هذا الكتاب، ويتمثل طموحي في فهم وجهات نظرهم بصورة مباشرة، واكتشاف المدى الذي تصمد افكارهم فيه للتمحيص، وان اقتني اثرهم.

غير انني لن احدى حذوهم إلا في طريقة واحدة، ذلك انني أعارض العديد من آرائهم، واتصدى لمناهجهم، ولا اشاركهم فرضيتهم القائلة بأنهم اكثر حكمة من سوفوكليس، على سبيل المثال، ومع انني لن ادعوه بـ «الفيلسوف» فاني أكنّ لحكمته احتراماً يفوق توفير افلاطون وارسطو لهذه الحكمة. اما فيما يتعلق بنيتشه، فسوف أطرح الأسباب التي تدعوني الى رفض افكاره حول ميلاد وموت التراجيديا، وستبدو آرائي حول اسخيلوس وسوفوكليس ويوريديس متعارضة تمام التعارض مع وجهات نظره.

يخاطب هذا الكتاب اولئك الذين يهتمون بالتراجيديا، بما يكفي لدفعهم للاهتمام بكتاب «فن الشعر» لارسطو وكتاب «ميلاد التراجيديا» لنيتشه وكذلك آراء افلاطون وهيجل. ولن يعثر القارئ على حروف لاتينية في الكتاب، لكن معاني بعض الكلمات الاغريقية مثل *mimesis* المحاكاة، *hybris* التجبر، *catharsis* التطهير، وكلمات محدودة اخرى، ليست مألوفة تماماً، ستطرح للمناقشة. ليست كتيبي عن نيتشه وهيجل موجهة الى الالمان فحسب ولست اكتب الآن لدارسي فقه اللغة التقليدي وحدهم، وانما أمني ان يتقبل المثقفون إشاراتي وتفسيراتي.

لمن كان يكتب افلاطون ونيتشه او ارسطو وهيجل او هيوم وشوبنهاور حيننا ناقشوا التراجيديا؟ ان هذا الكتاب، شأن مؤلفاتهم، يقيم جسراً بين فروع المعرفة.

وقد ينظر الى الحقيقة القائلة بأنه حتى دارسي فقه اللغة الجليدين لا يبدون تضلعاً في تعليقاتهم على آراء هيجل ونيتشه، وغالباً ما ينقلون عنها ترجمات تفتقر الى الدقة - وقد ينظر اليها باعتبارها عامل تذكير قوي بأن المرء يغدو اكثر اماناً اذا عرف حدوده. ولكن من يؤثر الأمان لا يحتمل ان يتحمس للتراجيديا الاغريقية، وإني لأؤثر درساً آخر: ان معظم الجهود التي بذلت في هذا الاتجاه لم تكلل بقدر يعتد به من النجاح، لكن هناك شعوراً عاماً بأن الحاجة ماسة الى تجميع مواد غالباً ما يتم البحث فيها منفصلة احداها عن الاخرى.

- ٢ -

ان هدفي الجوهرى هو الوصول الى منهاج صحيح ومثمر لتناول التراجيديا وأن أقوم بتجريبه، وهكذا القي الضوء على التراجيديا الاغريقية وبعض المشكلات المتعلقة بإمكانية واقعية إبداع التراجيديا في عصرنا.

وقد يكون من قبيل الوقاحة والادعاء الكاذب ان اعتقد بأن في مقدوري وحدي وبالاعتقاد كلية على نفسي أن آتي بما لم يأت به افلاطون وارسطو وهيكل ونيثشه، غير انه ليس مما يفارق المنطق أن أأمل في أنني قد استطيع التعلم منهم، وبمساعدة ما كتب وكان موضع تفكير منذ عصرهم، قد أصل الى منهاج أقرب الى الصواب، وتلك محاولة تستحق على الأقل عناء القيام بها.

ولما كان قصدي في المقام الأول تركيبياً، وكتابي هذا ليس بداية تاريخاً للنقد، فأنني أ طرح مخططاً عريضاً لفن جديد للشعر في الفصل الثالث، وذلك فور انتهائي من بحث أفلاطون وارسطو، وسأعتمد ثوا الى تطبيقه على مسرحية «اوديب ملكا» لسوفوكليس التي نظر اليها، وعن حق، منذ عهد ارسطو الى يومنا هذا بصفة عامة، باعتبارها تراجيديا بلغت من العظمة أقصى ما يمكن للتراجيديا ان تبلغه.

يعد الفصل الذي عقدته حول «لغز اوديب» نوعاً من التجربة الحاسمة، فاذا كانت مطالعتي لتلك المسرحية قد ألقت ضوءاً يفوق التفسيرات القياسية منذ ارسطو الى فرويد، فان الإمكانية المبدئية لقيام فن الشعر الذي طرحت قواعده تكون قد أرسيت. ولكن نظريات التراجيديا تتركب دائماً مركب المخاطرة بأن تقوم، وان لم يكن ذلك بصورة واعية، على أساس تراجيديا عظيمة واحدة، وان تبدو شيئاً مثيراً للأسى حينما تطبق على تراجيديات أخرى. وانه لقول شائع - وان خالف الصواب - ان نظرية هيكل تناسب مسرحية «انتيجونا» وحدها بينما نظرية ارسطو مستمدة من مسرحية «اوديب ملكا» ولا تناسب الا تراجيديا سوفوكليس فحسب والعديد من مقالات القرن العشرين التي تلقى رواجاً حول التراجيديا تصطدم بمعظم التراجيديات الاغريقية.

من هنا، فان الفصل الرابع يعود الى «هومروس وميلاد التراجيديا» ليظهر كيفية تطابق منهاجي مع «اللياذة» وليقدم خلفية تدعو اليها الحاجة لفهم اسخيلوس وسوفوكليس ويوريديس، الذين سيجري بحثهم في الفصول الثلاثة التي تلي ذلك.

ولن يكون ذلك نهاية المطاف، فعلياً ان نرى ماذا سيكون عليه امر افكار ارسطو وهيكل حول التراجيديا، وهي الافكار التي تم بحثها حتى الآن، من حيث صلتها بالتراجيديا الاغريقية فحسب حينما يتم تطبيقها على شكسبير، ويبدو هذا افضل موضع لتناول نظريات هيوم وشوبنهاور حول التراجيديا، لأن كلاهما كان معنياً بشكسبير، على الأقل بقدر اهتمامه بالاغريق، وقد عالج كل منهما السؤال ذاته: لماذا تمنحنا التراجيديات شعوراً بالمتعة؟.

اخيراً نصل الى قرننا الحالي. ويتم بحث سارتر في الفصل المعقود حول يوريديس، لأن مسرحية «الذباب» تستدعي المقارنة مع مسرحية «الكترا». لكننا في النهاية، نتناول نظرية ظاهراتية phenomenological حديثة حول التراجيدي The tragic ونسأل عما اذا كان يمكن للحداث ان تكون تراجيدية، وعما اذا لم تكن بعض احداث عصرنا بعيدة عن الطابع التراجيدي على نحو خاص،

وعما اذا كان من الممكن كتابة التراجيديات اليوم . ثم ابحت مسرحية رولف هوخهوت * R. Hochhuth الموسومة بـ «النائب» باعتبارها محاولة لكتابة تراجيديا مسيحية حديثة ، وكذلك محاولته لجعل تشرشل بطلاً تراجيدياً في مسرحية «الجنود» . أما آخر كاتب مسرحي نناقشه فهو برتولد بريخت ** B. Brecht الذي سعى لإحداث قطيعة مع التراث «الارسطي» في الدراما بكامله . وتستخدم مكتشفاتي الخاصة بالاغريق لإلقاء الضوء على هوخهوت وبريخت ، كما تستخدم الدراما المعاصرة لتحقيق فهم أفضل للاغريق .

- ٣ -

من شأني ان أبدي اهتماماً بوجهات نظر الخصوم يفوق ما هو مألوف . وأيا كان ما اكتب عنه ، فانه يبدو لي ان للقارئ الحق في ان يعرف الوضعية الراهنة للفكر حول هذا الموضوع ، وان ما هو جديد ومباين ينبغي ان يتم فصله وتمييزه عما هو مقبول ، بصفة عامة . وتبدو لي العادة المتمثلة في محاولة طرح الإشارات التي يدور الخلاف حولها دون أدنى تحذير ، كما لو كانت حقائق جلية شيئاً لا بد من

* هوخهوت ، رولف : (١٩٣١ -) كاتب مسرحي ألماني ، كان يقيم في سويسرا ، عرضت مسرحيته الاولى «النائب» في ألمانيا من اخراج بيسكاتور . وقدمت في العام نفسه في لندن ونيويورك . يعدّها كثير من النقاد بداية نهضة الدراما في ألمانيا بعد الحرب العالمية الثانية . عرضت مسرحيته الثانية «الجنود» في ١٩٦٧ ، وقدمت في العام التالي في لندن ، مصحوبة بقدر كبير من النقاش بعد الغاء الرقابة على المسرح .

وعرضت في العام ذاته في نيويورك ، وكان من المقرر ان يخرجها بيسكاتور الألماني غير انه توفي خلال عرضها . قدم كذلك «رجال حرب العصابات» (١٩٧٠) حول الحركات الثورية الحديثة في امريكا و «القابلة» في ١٩٧٢ ، وهي كوميديا تقوم على أساس حياة أحد العاملين في الخدمة الاجتماعية . عرضت مسرحيته الاخيرة حول حلف الاطلسي في ١٩٧٤ ، لكن ايا من هذه المسرحيات الاخيرة لم يكن لها تأثير يذكر خارج ألمانيا .

(هـ.م)

** بريخت ، برتولد (يوجين برتولد فريد ريش) : (١٨٩٨ - ١٩٥٦) الشاعر والكاتب المسرحي الألماني الشهير ، تعد كتاباته الاولى متممة للتعبيرية أكثر منها للماركسية ، التي قدر لها ان تقدم النبع السياسي الرئيسي لأعماله . كان يدرس الطب في ميونخ حينما أنجز أولى مسرحياته ، وهي مسرحية «بعل» التي عرضت عام ١٩٢٣ ، «الانسان هو الانسان» (١٩٢٦) . «اوبرا القروش الثلاثة» نشأة وسقوط مدينة ماهاجوني (١٩٢٧) ، «النهاية السعيدة» (١٩٢٩) . وكتب في بداية الثلاثينيات عدداً من المسرحيات التعليمية ابرزها «القاعدة والاستثناء» . رحل الى المنفى مع استيلاء هتلر على السلطة عام ١٩٣٣ ، متنقلاً من سويسرا الى الدانمرك وفنلندا فالولايات المتحدة في ١٩٤١ ، خلال سنوات المنفى تلك كتب ما يعتبر افضل مسرحياته ، ومنها «الام الشجاعة وأولادها» ، «حياة جاليليو» ، «المرأة الطيبة من سيتزوان» . اتخذت رؤيته الجمالية شكلاً محدداً نسبياً مع اصداره «الاورجانون الصغير للمسرح» (١٩٤٩) . عاد الى ألمانيا الشرقية في ١٩٤٩ ليؤسس «البرلينر انساميل» .

وبينما لا ينزع كثيرون في كون بريخت كاتباً مسرحياً عظيماً ، فان خلافاً قوياً لا يزال يدور بين أولئك الذين ينظرون اليه باعتباره كاتباً ماركسياً عظيماً ومن يرون فيه كاتباً عظيماً رغم ماركسيته . وبالمثل فان نظرياته الجمالية تثير قدراً كبيراً من الخلاف وبخاصة طروحاته بالنسبة للمسرح الملحمي .

شهدت مرحلة الستينيات اهتماماً كبيراً به في العالم العربي ، ونرى الآن مؤشرات تجدد هذا الاهتمام ، ولعل من ابرزها صدور عدد من الكتب بالعربية عنه مؤخراً ، نذكر منها ترجمتنا لكتاب «بريخت : النظرية السياسية والممارسة الأدبية» .

(هـ.م)

الاعتراض عليه ، شأن العادة الاخرى ، التي لا تقل عن الأولى شيوعاً ، والمتمثلة في طرح أفكار مستمدة بوضوح من هيجل او نيتشه باعتبارها من بنات افكار المرء .

ان الكثير مما يكتب اليوم اما موجه الى غير المختصين ، الذين لا يتوقع منهم ان يكثرثوا كثيراً بالادب ، او الى المختصين الذي يلمون بهذه الموضوعات ، ودون الحاجة الى ان يقال لهم . ومما يستحق العناية ان نصل الى الذين يعرفون ما تعنيه الثقافة ، ولكن لم يتح لهم الوقت لدراسة موضوعنا بصورة مكثفة .

كُتِبَ التمهيد التالي ، الذي يختلف بصورة حادة عن باقي الكتاب ، بعد الانتهاء من المخطوط في صورته الأولى ، ولئن كان على المرء التظاهر بأنه موجه الى أحد ، فعلى المرء القول بأنه لم يقصد به الباحثون فقط ، وانما اريد له ان يقدم فكرة للآخرين : وفي الحقيقة لا يكتب الكاتب دوماً لجمهور خاص يتدفق حياة وانما يكتب للقراء جميعا .

تمهيد

تعد «الثقافة scholarship» بمثابة مخدر «للمثقفين intellectuals» لكنها لا تؤثر في البشر جميعاً بالطريقة ذاتها. فهي تنقل البعض الى سبات مترع بالكآبة، وثمة آخرون يحظون برحلات لا تصدق الى أبعاد اسطورية.

وخلافاً للمخدرات الاخرى، فان البحث له طبيعة تراكمية، فهو يفتح الباب على مصراعيه امام الاستمرارية. فالرحلات التي تتعرض للانقطاع يمكن استئنافها من جديد، وبمقدورنا ان نرسو حينما طاب لنا، لنكتشف مرة هذا العصر وأخرى هذا العصر. وهكذا فان بوسعنا ان نحيا اكثر من حياة، وبسرعات متباينة.

الكتابة هي التفكير وقد تتابع مراحلها، كما لو كانت صوراً تعرض عرضاً بطيئاً. فنرى ما لا نلمحه في العرض بالسرعة العادية، وبمقدورنا ترجيع الشريط حسب رغبتنا، بحثاً عن الاخطاء، فتزيلها، ونستوفي ما بين ايدينا، ونعيد التفكير. ومعظم الافكار هي بمثابة مطر ينساب رذاذاً على الارض فيجف. وبين الحين والآخر، ينساب ماء المطر، مثلما غدير يمتد هوناً، قبل ان يختفي. اما الكتابة فتحظى بفرصة أفضل بما لا يقاس في الوصول الى هدف تنشده.

اللوحات والتماثيل هي ايضاً عوالم جديدة لكن المكان يحددها، واذا أراد الفنان ان يشاركه الكثيرون في تذوقها، فعليه ان يرحل بها. اما ما يكتب فيوهب بلا انتهاء، ومع ذلك يحتفظ به، يطالعه الالاف، حتى في أثناء نسخه، ويحفظ مثلما هو، ويراجع لتتقيحه في الوقت نفسه، ذلك ان الكتابة سحر.

ان الحلم المسيحي بالنعيم، بملائكته المجردة من الجنس، وقيثاراته التي لا طابع لها، يفصح عن اكثر ضروب الافتقار للخيال والاخلاق والجمال ترويعاً. فمن ذا الذي يستطيع تحمل مثل هذه الموسيقى والمناظر والملل والجمود دون ان يكتشف ان هذا النعيم لا يعدو ان يكون الجحيم بعينه؟ لا يستطيع ذلك الا الذين حرموا العقل والحساسية، اولئك الكادحون التعساء الذين يرون في الاجتهاد وقوعاً تحت طائلة القهر.

يمضي اولئك التعساء الذين ضربت الغشاوة على ابصارهم، في الاستمتاع بنعيمهم، فيما جموع البشر تعاني عذاباً لا ينقطع، يمضي بعضهم وكله يقين من ان مشاهد ألوان العذاب التي لا تنتهي ستزيد من زخم ما هم فيه يعمهون، بينما يشعر آخرون، ممن يتباهون بالقدر الاكبر من الحساسية التي حظوا بها باليقين، من ان نشوتهم في النعيم سوف تبعد عنهم اي تذكّر لما يتقلب فيه المعذبون من عناء وكبد.

اذا كان البحث والكتابة بمقدورهما تحجيم كل مسرات مثل هذه الجنان، الا يوحى ذلك بأن

دارسي الإنسانية هم كادحون بؤساء ؟ انهم اذ يتعاطون مخدرًا، ثم يجلس كل منهم في ركنه مبتسمًا في رضا، ناسيًا الوان العذاب التي يلقاها إخوته، يعدّون ما أقدموا عليه شيئاً جديرًا بالتوقير كالنعيم، من حيث ان المخدر الذي تعاطوه هو الثقافة . ولكن هل هذا أقلّ جحيمية ؟ .
ولئن اشدنا بمباهج القراءة والكتابة حول التراجيديا، السنا بذلك نسعى الى البهجة من خلال تأمل الوان معاناة إخوتنا في البشرية ؟ لم نسع وراء آلام الماضي بينما ثمة ألم وحزن الآن يتجاوزان ما بقدرتنا معالجته ؟ .

.....

قيل لنا ان التراجيديا قد لقيت حتفها، وأنها ماتت، جراء نزعة التفاؤل والإيمان بالعقل والثقة بالتقدم . ان التراجيديا لم تمت، ولكن ما يبعثنا عنها هو على وجه الدقة : اليأس .
يتساءل جيل جديد بعد او شفيتر * «ونجازاكي» ** كيف يمكن للمرء ان يكثرث باوديب او اوريسست او عطيل، ما الذي تعنيه «هيكوبا» لنا ؟ ما الذي تعنيه «هامليت» ؟ ما الذي تعنيه هيبوليتوس ؟ ان مسرحية «بيكيت» في انتظار جودو ومسرحية يونيسكو «الدرس» هي اقل تفاؤلاً، وأقل إيماناً بالعقل، ولا تعكس إطلاقاً أي ثقة بالتقدم، لكنها اقرب الى مشاعر اولئك الذين ولدوا خلال او بعيد الحرب العالمية الثانية . واذا كان العالم عبثاً، والشخص المفكر يطرح عليه الخيار بين انواع مختلفة من اليأس، فلم لا يفضل المرء ان يضحك من الوضع الانساني ضحكة سوداء ؟ وقبل كل شيء لا تظاهر او ادعاء، لا مثالية، لا شيء يتسم بالجلال .
يؤثر الفلاسفة المسائل المحدودة، وكتاب المسرح يفضلون الرجال الأصاغر، ويكتب الفلاسفة البعيدون عن التميز على نحو ما كتب سابقوهم، ويكتب رجال المسرح السيئون عن ايوب وهرقل بحس من البهاء القديم، وان كانوا يحرصون على جعل الابطال صغاراً ليناسبوا عصرنا .
يحرص المرء على الا يمضي الى النعيم او الجحيم، ولا يؤمن بالمطهر او التطهير، وليس بمقدوره ان يواجه أو ينسى الواقع، لا ان يبكي ولا ان يضحك . ينظر شزراً، ينذر بابتسامة وتدرجياً يتجمد القلب .

.....

ليس بعض الرحلات مسرات محضة، فالمرء يصادف احوالاً ليس بعضها بالنائي عنه . يشمخ الادراك على نحو مؤلم، فيهرب المرء، لا من معاناة الآخرين، وانما من الموت تجمداً .

* المقصود المعتقل النازي الشهير خلال الحرب العالمية الثانية . (هـ . م .) .

** المراد قصف المدينة اليابانية من قبل القاذفات الاميركية بالقنبلة الذرية في أواخر الحرب العالمية الثانية والكارثة الرهيبة التي نجمت عن ذلك . (هـ . م)

ان ما يجري نشدانه ليس القداسة المباركة، وانما المغامرة، والتلهف هو الى النار، ان كانت منجاة من الجليد.

.....

ما الذي يتعين على المرء ان يفعله؟ لم الدأب على إماتة القلب بالمخدرات، سواء اكانت عقاباً ام نزعة تقزمية زاحفة؟ لم النظر شزراً؟.

لئن كان الشعراء التراجيديون مصادر زاهية للضجر، ارتبطت بنا منذ طفولتنا، فسوف يكون من قبيل المازوكية ان نسعى الى صحبتهم. ولكن هب ان رؤية هوميروس للعالم تبين انها قريبة من نظرتنا، وورع سوفوكليس اسطورة، شأن النزعة التفاضلية عند يوريديس. هب ان تراجيدياتهم قد نبضت بياس أولى وأن اهتماماتهم اقرب الينا من اهتمامات معظم جيراننا.

أياً من كان يسعى الى إجازة اخلاقية في رحاب الفن، فلن يجدها في تراجيديا ايتاكا. فالشعراء التراجيديون الاغريق لا يضعون موضع التساؤل اخلاقيات معاصريهم فحسب، وانما كذلك اخلاقيات افلاطون والمسيحية. لكنهم لا يبتكرون الاردية والرقصات فحسب، مدخلين البهجة على قلوبنا بالجمال غير العادي للخطوط والحركات، وانما هم يوجهون الاتهام الى وحشية الشرط الاعظم من الاخلاقيات وافتقارها الى الانسانية.

.....

انني واحد من تلاميذ سقراط الساخر، الذي وجد ان معظم رسالته تتمثل في ان ما جرى إقراره بحسبانه معرفة هو في الحقيقة خطأ بلا أساس. ولكن بينما كان سقراط وأفلاطون قاسيين مع الشعراء، فان الموائد تقلب في هذا الكتاب خلال تمحيص أفكار الفلاسفة.

ان الحقيقة القائلة بأن معظم ما يسود الاعتقاد بصحته هو من قبيل الخطأ هي دافع عظيم للبحث، وفي هذه الحالة فان مباحث الاكتشاف تزيد من خلال العثور على كنوز مدفونة تحت ركام تجمع عبر القرون.

لا يعنينا الجحيم والمطهر والنعيم، الا بقدر وجود ثلاثتها الآن على هذه الأرض، لقد عرفها الشعراء التراجيديون العظام جميعاً، ويوسع رؤاهم ان تنير لنا جوانب جحيمننا.

....

الفصل الأول

أفلاطون : الخصم باعتباره ناقداً

(١) ما قبل أفلاطون

يوجد بنا جميعاً ميل الى ان تعشى ابصارنا في حضرة التاريخ . شأن الطالب الذي لم يستكمل دراسته ، الذي يقول : لقد ظننت دوماً ان كانت قد تأثر قطعاً بالآوانيشاد * Upanishads ، يتحدث معظم الناس ويكتبون كما لو كانت التراجيديا والفلسفة موجودة دائماً ، وكما لو كانت التراجيديا دائماً على هذا النحو ، والفلسفة دوماً على تلك الشاكلة .

والحق ان العديد من الافتراضات الشائعة حول التراجيديا لا تنطبق على بعض ما يعّد من افضل التراجيديا الاغريقية . والفلسفة ليست كياناً واحداً كذلك . لقد ولدت الفلسفة الغربية في صدر القرن السادس قبل الميلاد ، وولدت التراجيديا بعد ذلك بأقل من قرن من الزمان . ويشير هذان التاريخان على نحو مغرق في التضييل الى ان الفلسفة هي الاكبر سنّاً . لكن فلسفة القرن السادس قبل الميلاد مختلفة تمام الاختلاف عن فلسفة القرن الرابع قبل الميلاد ، وفيلسوف القرن الرابع للذات تناولا التراجيديا مطولاً اي افلاطون وأرسطو كتباً طروحاتها بعد ان مضى الشعراء التراجيديون العظام في الغابر . كان القدماء يؤرخون للكتاب لا بعام مولدهم ، وانما بالعام الذي تألقوا فيه : وهذا المعيار فان الفلسفة هي الاصغر سنّاً . كما ان الفيلسوفين العظيمين لم يظهرهما فحسب بعد اعظم كتاب التراجيديا ، وانما بلور تطور التراجيديا الضرب الذي أبدعاه من الفلسفة ، في جانب من جوانبه . فقد واصل أفلاطون بمعنى ما من المعاني التطور الذي انطلق من اسخيلوس الى سوفوكليس ويوريديس . ويقف اسخيلوس في منتصف الطريق بين هوميروس وأفلاطون ، ويتوسط يوريديس الطريق بين اسخيلوس وأفلاطون .

ويمكن مقارنة موقف أفلاطون من التراجيديا ، الى حد ما موقف ارسطو منها ، بموقف المسيحية من اليهودية . فلم تجد الكنيسة التي كانت تنظر الى نفسها كيهودية جديدة في اليهودية المعاصرة شيئاً له جدارة . وقد كتب أفلاطون عن الشعراء التراجيديين باعتباره نداءً لهم . والمنظور الضيق على نحو غريب الذي يبدو في تحليل ارسطو الاقل جدالاً بلا انتهاء للتراجيديا ، اي تركيزه الخاطئ على الجوانب الشكلية وحدها كالعقدة والمقولة ، كل ذلك امر يمكن تفسيره بملاحظة ان الاهتمامات المحورية لأعظم الشعراء التراجيديين كانت الفلسفة قد حددتها ، في ذلك الوقت ، وكان ارسطو في غمار تمرده على أفلاطون .

وتذكرنا نعمة حديث افلاطون الخلافية بين الفينة والاخرى بالسياق التاريخي الذي كان يتحدث فيه . ولكن بالنظر الى كونه هو نفسه شاعراً ، أبدع محاورات غنية بالخيال والاحاديث المقنعة ،

* الآوانيشاد : كلمة سنسكريتية تتألف من مقطعين : أوبا ومعناها «قريب من» ، : نيشاد ومعناها يجلس او يرقد ، والمعنى الدلالي المقصود هنا هو مجمل الطروحات التأملية الميتافيزيقية التي تشكل قسماً أساسياً في أدبيات الفيدا .

فانه يصعد بقرائه الى ما فوق رحاب الزمان، الى سياق من ابداعه . وفي تلك البيئة - أليس حرياً بنا ان ندعوها عالم الفلسفة؟ - فان التراجيديا يمكن مناقشتها دون اشارة الى مسرحيات اسخيلوس او يوريبيديس . واذا كان افلاطون قد استطاع القيام بهذا، مع انه كان في الحادية والعشرين من عمره حينما مات سوفوكليس ويوريبيديس، وكتبت في حياته معظم المسرحيات الباقية بين أيدينا الآن، فليس مما يثير دهشتنا ان مثل هذا العدد الكبير من الكتاب قد اقتدوا به .

يعد ارسطو من الاستثناءات المعدودة في هذا الصدد، فشأنه شأن هيجل شأن من بعده، يورد باستمرار تراجيديات بعينها، ولكنه لا يبحث تراجيديا واحدة قط بأي قدر من التفصيل . ونعمة حديثه المتفاقمة الجفاف تعلو على احتدام التاريخ . وتخلق بطريقتها الخاصة وهما قوامه انعدام الزمن . ويبدو ذلك في غاية الوضوح في كتابه «فن الشعر» فهو يرتدي مسوح «كبير العارفين» (١) ودون تشكك او تردد، يخاطبنا من علياء جبل الإله ليمب، لا ليطلب منا المشاركة في أي سعي مشترك للاستبصار وانما ليحدثنا عن كينونة الاشياء، وما هو جيد وما هو سيء . ويصدر احكاما على كتاب يمدحهم حيناً لأنهم على صواب ويذمهم أحياناً لابتعادهم عن الصواب . لقد كان افلاطون يكتب عن الشعراء كما لو كان نبياً، أما ارسطو فيكتب عنهم باعتبارهم قاضياً .

لم يكن أي من هذين الفيلسوفين العظيمين يعتبر التواضع فضيلة، ولم يمارس أي منهما هذه الفضيلة في مواجهة التراجيديا . وبشكل ما، فان نعمة الافتقار للتواضع تلك قد أرسى سابقوها دعائمها، فعلى الرغم من ان الكتابة عن التراجيديا بدأت بأفلاطون فان التنافس بين الفلاسفة والشعراء كان اقدم عهداً، وكان غياب التواضع عند الفلاسفة مثيراً للانتباه، منذ البداية .

يرجع اول دليل لدينا على هذا الى اكرينوفانس *، Xenophanes وهو واحد من الفلاسفة الذين سبقوا سقراط، وقد كان شاعراً كذلك، اقبل من قولوفون الواقعة شرقي اثينا في ارض آسيا الصغرى على بعد أقل من خمسة عشر ميلاً الى الشمال من افسوس، وقد رحل كثيراً وانشد الناس قصائده، التي لم يبق بين أيدينا الا شذرات منها، بينها قصيدة عن الشعراء والكثير عن الدين . يقول : «عزا هوميروس وهزيود الى الآلهة ما هو شائن وموضع لوم بين البشر : السرقة، الزنا، وخداع بعضهم بعضاً» .

«يحسب الفانون ان الآلهة تولد وتكتسى وتصيح وتتخذ اشكالاً على مثالهم» «ولكن لئن كان للثيران والحياد والسباع اباد او كان بوسعها ان تصور بأيديها وأن تبدع اعمالاً كاللبن لصور لحياد

* اكرينوفانس : شاعر ومفكر يوناني، عاش في قولوفون حوالي ٥٧٠ - ٤٧٥ ق.م . ترك ابرونيا شاباً، وطاف في ارجاء العالم اليوناني، وبخاصة صقلية، ينشد اشعاره التي تدرجت من اغنيات الحفلات الى التأملات في الطبيعة . هاجم آلهة هوميروس المأجنة، بل هاجم فكرة تشبيه الله بالانسان من أساسها قائلاً : «ان الله واحد، وهو لا يشبه البشر بأية حال من الاحوال ان في البدن اوفى الفكر» ولكنه يحرك بها في عقله من فكر جميع الاشياء .

على مثالها صوراً للآلهة والثيران على مثالها ولصاغ كل منها اجساداً تحاكي ابدانها» .
 «يحسب الاحباش ان الآلهة فطس الانوف سود البشرة ويحسبها التراقيون زرقاء العيون صهباء الشعر» .

«اله واحد، هو الاعظم بين الآلهة والناس ليس كمثله بشر في البدن او العقل» .
 «يقول لحراكه بفكرة كن فيكون بلا عناء» .
 «ما من انسان يعرف او سيعرف حقيقة الآلهة . . .»

تمثل هذه الشذرات (٢) بداية التمهيد للسباق الأحادي الجانب بين الفلسفة والشعر، فقد كانت الفلسفة آنذاك لا تزال في مهدها. وثمة ثلاثة فحسب من الفلاسفة الذين سبقوا سقراط كانوا اكبر سناً من إكزنيوفانس وهم طاليس Thales وأنا كسمندريس Anaximander وانكسبانس Anaximenes وهم جميعاً من ملطيا، التي تقع على بعد خمسين ميلاً تقريباً الى الجنوب من قولوفون. اما فيثاغورس Pythagoras الذائع الصيت، الذي ولد في جزيرة ساموس القريبة من الساحل بين المدينتين، والذي انتقل جنوباً الى ايطاليا، فقد كان معاصراً لأكزنيوفانس، ويقال انه لم يكتب شيئاً. حقاً ان زعم أكزنيوفانس بالانتماء الى عالم الفلسفة له طبيعة هشة، ويستند الى حد كبير على الشذرات التي اوردها، وقد بدت له متضاربة مع مذهبه. ويقدر ما يبدو نقده لخلق الصفات البشرية على الآلهة نافذاً ومؤثراً، فان نقده لهوميروس لا يمس ما نحبه ونعجب به في «الالياذة» و«الاوديسة» لكن المرء يصل الى ان مفكراً له افكار أكزنيوفانس حول «اله الواحد» ما كان جمهوره يسمح له بتجاهل شهادة الشعراء.

ان بعض شذرات هيرقليطس Heraclitus الافسوسى الذي ازدهر حوالي عام ٥٠٠ قبل الميلاد ينبغي فهمه على النحو ذاته : .
 «كثرة المعلومات لا تعلم انساناً حتى يتمتع بالذكاء والعقل، والا لكانت كثرة المعلومات قد علمت هزيود وفيثاغورس ولعلمت ايضاً أكزنيوفانس وهيكتاتايوس» .
 «ان هوميروس يستحق ان ينحى جانباً عن المسابقات الادبية ويلهب بالسياط، والامر نفسه يستحقه ارخيلوخوس» .

«هزيود معلم للكثيرين، والناس يعتقدون انه ملم بمعظم الامور، الا انه لم يفهم لا النهار ولا الليل، ذلك انها شيء واحد (٣)» .

من جديد يتم النظر الى هوميروس وهزيود باعتبارهما ندين، بالاضافة الى بعض الشعراء الآخرين والفلاسفة. وهيرقليطس لا يكثرث بكون هوميروس وهزيود شاعرين، بينما تم تصنيف أكزنيوفانس وفيثاغورس باعتبارهما فيلسوفين، انه معني بأفكارهما، التي تلقى قبولاً واسع النطاق. كما انه لا يعترض على ما يقول به الشعراء على الآلهة او مفهومهم عن الكون فحسب. يقول: «الجنان

يستحق الاطاحة به أكثر مما يستحقه الروث» (٤). والناس الذين تربوا على سماع «اللايذا» ما كان يتوقع منهم ان يقبلوا مثل وجهة النظر تلك، ولو ان هيرقليطس قدر له ان يحيا ثلاثة ارباع قرن اخرى لادمج مؤلف «انتيجونا» في صف اولئك الذين كال لهم الانتقادات.

ان من اليسير علينا ان نهتز طرباً أمام هوميروس وهيرقليطس، ولكن اذا شئنا فهم الروح التي قام بها بعض الفلاسفة السابقين لسقراط بمهاجمة الشعراء، فان علينا ان نضع في اعتبارنا ما يمثل عظمتهم. لقد كان اكرزيفانس نفسه شاعراً، ولا تزال اقوال هيرقليطس الماثورة أمثلة للقوة الشاخبة، لكن ذلك ليس اكثر ميزاتاً بروزاً. وهما يمثلان مع بعض الفلاسفة السابقين على سقراط، بداية تطور جديد كلية، اي الفلسفة.

ليس بالامر الكافي ان نلاحظ ان كتاباتهم تمثل بدايات تحرر الانسان من التفكير الاسطوري، وان كان ذلك وحده يضعهم موضع الصدام مع هوميروس وهزيود، وربما كانوا قد حاولوا نزع الطابع الاسطوري عن الشعر، طارحين تفسيرات مجازية على غرار ما قام به لا هوتيو الامبراطورية الرومانية في عصر العهد الجديد. لكنهم مضوا خطوة ابعد من المغزى النهائي: لقد وصلوا الى حد القطيعة مع التفكير التأويلي، ووقفوا ضد اخضاع الفرد وحقوقه.

واذ رفضوا مطالعة أفكارهم قياساً بالنصوص العتيقة، او الاستناد الى شعراء الماضي، او الفلاسفة السابقين عليهم كمراجع لهم، فقد تركوا اقوالهم تقف مستندة الى ميزات، وراحوا يخرجون عن سياق احاديثهم ليؤكدوا خلافاتهم مع من سبقوهم. وما كان بالامر العسير ايراد بيت من الشعر لهوميروس من خارج السياق لتأييد فكرة جديدة، وقد كان ذلك بمقدور اي دارس من الدرجة الثالثة للاهوت، سواء ارومانياً* كان او هندياً او يهودياً أو مسيحياً. ولكن اكرزيفانس وهيرقليطس كانا يعترضان لا على جوهر الاراء التي كان معاصروهما يتقبلونها من الشعراء فحسب، وانما كانا يعترضان كذلك على المادة الممثلة في الاعتماد على نصوص يستشهد بها.

لقد وصف جينا Jina وبوذا Buddha اللذان نشرا تعاليمهما في شمالي الهند في القرن السادس قبل الميلاد، بأنها من كبار المراهقة، لأنها رفضا الاعتراف بمرجعية وحجية الفيدا Vadaas** العتيقة، وعلى عكس حكماء الاوبانيشاد، فإنها رفضا طرح افكارهما في صورة تفاسير. وقد يصف

* الصحيح ما رسمنا، وقولهم: سواء أكان رومانيا او هنديا. الخ، خطأ فالهمزة: هنا للتسوية، وأحد المسوى بينهم يجب ان يأتي بعد الهمزة. ومزيد من التفاصيل حول هذه النقطة التي تصوب خطأ نلاحظ انتشاره حتى بين الكتاب المتحرسين «انظر: محمد العدناني - «معجم الاخطاء الشائعة» - بيروت - ١٩٨٠ - ص ١٩.

(هـ.م.)

** الفيدا: كلمة vid وهي الجذر اللغوي للفيدا، فعل سنسكريتي بمعنى يعرف: ومن هنا فالمعنى اللغوي للفيدا هو المعرفة، لكن المعنى الدلالي المراد في المتن هو الكتب الاربعة القديمة المقدسة في الديانة الهندوسية، وهي على التوالي ريج، ياجور، ساما، اتارفايدا.

(هـ.م.)

كثيرون هذه الايام، في اطار الروح العالمية التي تقدر الاحتمال وسعة الافق - حكماء الاويانيشاد بأنهم فلاسفة، ويشيرون الى ان الفلسفة الهندية سبقت الفلسفة الغربية. ولكن انطلاقاً من الاسس التي اشرنا اليها هنا، فان بوذا هو الذي ينبغي ان يدعى بالفيلسوف الاول، ففي حوالي عام ٥٣٨ ق.م اقتراب من وضع اساس موقف جديد على قاعدة من المحاولة الدقيقة على نحو يفوق اقتراب اي من الفلاسفة السابقين لسقراط حتى ذلك الوقت. غير انه شأن جينا لقي قبولاً على الفور من جانب أتباعه باعتباره حجة ومرجعاً، فتأملوا في تعاليمه، وفسروها، ونسجوا التفاصيل على هامشها، على حين ان الفلاسفة السابقين لسقراط طوروا تدريجياً تراثاً يرفض المرجعية.

قدم بارمنيدس Parmenids الذي كان يصغر هيرقليطس بثلاثين عاماً مذهب الجديدي في صورة قصيدة، وتابعه زينون الأيلي Zeno of Elea في جنوبي ايطاليا، الذي ولد في صدر القرن الخامس ق.م، طور حججاً لامعة لا تفارق الذهن تأييداً لأراء استاذة، ومع مقدم السفسطائيين وسقراط، وطور في وقت لاحق من القرن الخامس ق.م اصبحت هذا الاهتمام بالمجادلة وطيد الاركان. وفي اطار هذا المنظور، ينبغي لنا ان نرى سقراط. فهو في «الدفاع» الذي يقدم لنا اوثق صورة يمكننا الاعتماد عليها لسقراط كشخصية تاريخية، يصور لنا جانباً كبيراً من حياته باعتباره محاولة لتفنيد طرح عرافة دلفي، التي كانت قد ذكرت من قبل انه ما من إنسان يفوق سقراط حكمة (٢١) وما بعدها) وإزاء عدم اقتناعه بأي طرح مرجعي، حتى من جانب عرافة فثيا التي تنطق بلسان ابوللو جرى البحث عن دليل نفي لهذا الذي طرح، ودون ان يجد اي عناء وجد اناساً غيره يعدون انفسهم حكماء حقاً، ولكنه اكتشف مراراً وتكراراً انهم أقل منه حكمة، لأنهم كانوا يعتقدون انهم يعرفون ما لا معرفة لهم به في حقيقة الامر، بينما «اني لا اعرف ولا اظن اني اعرف» واولئك الذين سعى الى زعزعة دعائم الثقة بهم، لا في ذهنه فحسب، وانما في السوق أمام الحشود التي كانت تتجمع لتصغي لقيامه بوضع أناس هم موضع الاحترام لحكمتهم موضع المسألة الدائبة - أولئك كانوا السياسيين أولاً ومن بعدهم الشعراء.

ليس هناك بين الحاضرين من يتحدث عن الشعر أسوأ من ناظميه. من هنا عرفت ان الشعراء لا ينظمون الشعر من خلال الحكمة، وانما من خلال ضرب من العبقرية او الالهام، انهم كالعرافين والمتكهنين الذين يقولون أموراً طيبة عديدة كذلك، لكنهم لا يفقهون لها معنى. ويبدو الشعراء لي على النحو ذاته. وفوق ذلك لاحظت انهم استناداً الى قوة شعرهم يعتقدون انهم احكم الناس في امور اخرى ليسوا حكماء فيها، لذا فإنني فارقتهم ناظرًا الى نفسي باعتباري أسمى منهم» . . (٥).

من الجلي انه حين يناقش افلاطون وارسطو الشعراء التراجيديين فانها بدورها ينظران الى نفسيهما باعتبارهما اسمى منهم. وقد كان سقراط وأفلاطون وأرسطو، دوناً نزاع، حكماء بصورة استثنائية، وتحمل نغمة حديثهم الاقتناع في طياتها. ونحن نرى سقراط في المحكمة وقد وجه اليه الاتهام

* المراد انتشرت أفكاره، وهو وقت درج الباحثون على تحديده بالاربعين من العمر

من هم ادنى منه، ومنهم ميليتوس Melitus وهو شاعر تراجيدي كتب مسرحية عن اوديب . ها هنا سقراط في لحظة تألقه يرد على الاتهامات بمجافاة التقوى وفساد شباب اثينا، مؤكداً انه ما من انسان على قيد الحياة يستحق من اثينا خيراً مما يستحقه هو، ولكنه يصر على انه يؤثر الموت على ان يكف عن طرح الاسئلة كيفما يحلو له والحديث بما يدور في ذهنه من افكار . لم يسبق من قبل ولن يحدث بعد ذلك ان فيلسوفاً قد تحدث بمثل هذه البلاغة والنبيل، وبشجاعة فائقة، وسخرية تدمر مواقف الخصوم . من هنا فان المرء لا يميل الى ان يضع موضع التساؤل ما ذهب اليه سقراط من انه كان اكثر حكمة من الشعراء جميعاً، لأنه كان يعرف انه لا يعرف شيئاً .

لسوف نكون متفقين مع روح سقراط حقاً اذا لم ننحن في خضوع لسلطان بلاغته واستشهاده، وانما بدلاً من ذلك فكرنا في منهاج نعجم به عود التساؤلات على نحو ما فعل «٢١ جي» هو، وفي نهاية الامر حينها قال هذه الكلمات لم يكن قد انقضى على موت سوفوكليس الا سبع سنوات فحسب، وطوال معظم الوقت الذي كان يقضيه ضارباً في اثينا مستشعراً تميزه على الشعراء لم يكن سوفوكليس حياً فحسب، وانما كان يدع أعظم تراجيدياته . ترى هل من الواضح حقاً ان سقراط كان اكثر حكمة من سوفوكليس ؟ .

من الجلي ان سقراط كان اكثر مهارة، ومن الممكن كذلك التسليم بأن موته في السبعين من عمره كان اكثر بطولة وقدرة على خلب الالباب من موت سوفوكليس في التسعين من عمره، ولكن ايها اكثر حكمة من صاحبه ؟ ان هذا السؤال صياني بشكل ما . فمبقدونا ان نحب الرجلين، ونعجب بهما معاً، دون ان نضع كلا منهما في مرتبة من الاحترام تختلف عن مرتبة صاحبه . لكن سقراط كان هو البادئ بطرح السؤال ولم يد وريشاه، اي افلاطون وأرسطو، شكاً قط حيننا كتبنا بالتفصيل عن التراجيديا انهما، بالطبع، اوفر حكمة من الشعراء التراجيديين .

سيكون مما يستهوي النفس ان نعتبر سقراط وسوفوكليس بمثابة رمزين لطريقتين مختلفتين في الحياة والفكر والابداع، وذلك من خلال وضع الفلسفة في مواجهة التراجيديا . ولكن رؤية سوفوكليس للعالم كانت بالفعل مختلفة، على نحو ملحوظ، عن رؤية اسخيلوس ورؤية يوربيديس، وسيكون من الحماقة ان نزعهم ان شعراء تراجيديين اقل اقتداراً لهم حكمته الفذة، وذلك بالاشارة على سبيل المثال الى شعراء القرن الرابع ق.م، الذين يبدو انهم كانوا الى حد كبير موضع اهتمام افلاطون وأرسطو وهما يكتبان، وطريقة حياة سقراط ونمط ابداعه امران غير عاديين بين الفلاسفة، وشتان ما بينهما وبين طريقة ونمط افلاطون، وذلك على الرغم من ان معظم ما نعرفه عن سقراط مستمد من افلاطون، فلم يكتب سقراط عن الشعر، ولم يكن يكثر به كثيراً او يتحمس له ولم يرحل عن موطنه، لم يؤسس منشأة ولم يبد ولعاً بالعمل الاداري، على حين سافر افلاطون كثيراً، وأسس وتولى رئاسة الاكاديمية، وهي اول جامعة في الغرب . وطور شكلاً جديداً من اشكال الادب هو المحاوره الفلسفية . وأساليب و«حس» افلاطون وأرسطو هما من الاختلاف الى الحد الذي قيل معه ان كل

انسان اما ان يكون افلاطونيًا او ارسطيًا .

من الجلي انه مما لا طائل وراءه هنا ان نصدر التعميمات حول الفلسفة من جانب والتراجيديا من جانب اخر متناولين سقراط ، باعتباره ممثلا للفلسفة او للفلاسفة العظام . وبانطلاقنا في موضوعات هذا الكتاب سنبحث الاشكال المتباينة ، التي يتبدى لنا فيها الشعراء على اختلافهم ، وعلى الرغم من انهم ليسوا جميعًا على قدر واحد من الحكمة ، فلن نجد من المفيد ان نتساءل عما اذا كان هوميروس او فر حكمة من يوريديس او العكس .

ان ما تدعو الحاجة الى تأكيده ، ابتداء هو ان افتراض سقراط وأفلاطون وأرسطو انهم كانوا او فر حكمة من الشعراء التراجيديين هو امر خلافي ، على نحو عميق ، بل ان افتقارهم الى التواضع يطرح التساؤلات حقًا بشأن حكمتهم .

اذا كان سقراط على حق فيما يتعلق بجهل الانسان الحتمي ، فان افلاطون وأرسطو كانا ، شأن من استهدفهم سقراط بسخريته ، يظنان انها يعرفان ما لا يعرفانه في الحقيقة ، من هنا يفتقران للحكمة . ولكن هل كان سوفوكليس يظن انه يعرف ما لا يعرف ؟ ام تراه كان اكثر وعيًا بالقيود التي تكبل الانسان من أفلاطون وارسطو ؟

(٢) اشارات افلاطون الى الثلاثة الكبار

كتب أفلاطون في غمار معارضاته للشعراء بحسبانه وريثًا لأكزيبوفانس وهيرقليطس وسقراط . غير انه ، خلافًا لهم ، كتب عن الشعر مطولاً في العديد من محاوراته ، وأبدى اهتمامًا خاصًا بالتراجيديا في أطول عملين له وهما عمليه الاطول اي «الجمهورية» و «القوانين» . وإذا أخذنا في الاعتبار المجال الذي يخصصه للتراجيديا ، فيبدو ملحوظًا انه لا يذكر سوفوكليس الا مرتين فقط ، ولا يأتي على ذكر اي من مسرحياته قط . ونجد في «الجمهورية» اشارة عرضية وترد في أماكن نادرة يوردها في الكتاب الاول (٣٢٩) قبل ان تبدأ مناقشة الشعر بحيز ليس بالصغير . وفي محاوره «فايدروس» يطلب منا ان نتصور رد فعل طبيب على رجل يزعم انه يضارعه حنكة في الطب ، لا لشيء الا لأنه تملك ناصية بعض طرق للعلاج رغم انه لا يعلم . «اي المريض ينبغي ان يعطى العلاجات المختلفة ومتى ، وطوال اي فترة» (٦) ثم يطلب من فايدروس ان يتصور رد فعل سوفوكليس او يوريديس ، اذا كان رجل ما يعرف كيف ينظم انواعًا شتى من المقاطع الشعرية ، ولكنه لا يدري كيف يرتبها على النحو الصحيح لتشكيل مسرحية محكمة البناء ، يقيًا سيسخران منه ، ويقولان له : «ان ما يعرفه ليس تأليقًا تراجيديًا ، وانما اسلافه من الاشكال الفنية» (٧) . ولكن سوفوكليس لا يتم النظر في أعماله قط ، في غمار معارضات أفلاطون للشعراء التراجيديين . اما يوريديس فإنه أفضل حالًا ، وان لم يكن كثيرًا . وفي «أيون» يقول سقراط «ثمة ربوبية

تحركك، كنتك الكامنة في الحجر الذي يطلق عليه يوريديس المغناطيس، وان كان معروفًا باسم حجر هرقلية (٥٣٣ جي) ونجد في محاوره «جورجياس» ما يمكن ان ندعوه بالمقتطفات الاربعة المألوفة في مسرحيتين مفقودتين (٤٨٤ - ٤٨٦، ٤٩٢). وفي محاوره «المائدة» نصادف مقتطفين مألوفين آخرين، احدهما من مسرحية مفقودة (١٧٧) والآخر من مسرحية هيبوليتوس (١٩٩) والمقتطف الاخير يتكرر في محاوره «تيتياتوس» وفي غبار هجمات افلاطون على الشعراء، لا يرد ذكر يوريديس الا مرة واحدة، وهذه هي الاشارة الوحيدة الباقية له في المحاورات، باستثناء ثلاثة مقتطفات عابرة، ترد في محاورتي «القيادس» الاولى والثانية، ولكن كل دارسي افلاطون، على وجه التقريب، يعتبرون هذين العاملين منحولين. والاشارة الوحيدة ذات الاهمية الى يوريديس نجدها في «الجمهورية» حيث يوجه الاتهام الى يوريديس بأنه يشيد بالطاغية باعتباره شبيهًا بالآله، ويقول سقراط: «سيعذرنا الشعراء التراجيديون لأنهم حكماء... اذا لم نرحب بهم في دولتنا لأنهم مجّدوا الطغاة» (٥٦٨ جي) وليس هذا بالانصاف ليوريديس، كما انه اقل انصافًا لسوفوكليس، ويصل الى حد مجافاة العقل في حالة اسخيلوس، ويشكل حالة مثالية للتعميم غير المستول على أساس بيت واحد، انتزع من سياقه.

يرد اسم اسخيلوس بصورة أكثر تواترًا، ثماني مرات في الجمهورية (٨) ومرة واحدة في كل من محاورات «يوتيديموس» (٢٩١) «المائدة» و«فيدون» ومعظم مرات الورد تلك هي استخدامات عرضية لعبارات موفقة، لكن مقطعين يبدوان محل خلاف، على نحو لا أهمية له، ويتم ابراز ثلاثة مقتطفات باعتبارها امثلة من تأثير الشعراء السىء على نفوس الشباب.

«الآن نجد أن هذا الدرب الى العالم الآخر ليس كما يقول اسخيلوس في مسرحية «تيليفوس» طريقًا وحيدًا ومستقيمًا، ولئن كان الامر كذلك لما دعت الحاجة الى دليل، اذ لن يستطيع احد ان يفضل الطريق اليه». ان هذه الاشارة، التي ترد في محاوره «فيدون» (١٠٧ جي) لا أهمية لها، شأن المجادلة في محاوره «المائدة» بالقول ان باتروكلوس كان عاشق أخيل «كان عاشقه لا معشوقه (فالفكرة القائلة بأن باتروكلوس كان هو المعشوق هي خطأ أحق ارتكبه اسخيلوس، ذلك أن أخيل كان يقينًا أجهل الاثنين، بل وأجهل من الأبطال الآخرين جميعًا، وكما يبلغنا هوميروس، فقد كان لا يزال أمرد وأصغر سنًا بكثير» (١٧٩ جي).

أخيرًا، فان المقتطفات الثلاثة التي تبرز في الهجوم المركز على الشعراء تدور حول موضوع واحد: حيث يمضي باسخيلوس ليقوم بأشق المهام جزاء وفاءً على تشكيكه في أخلاق الآلهة، او كما عبر افلاطون لتقوله «بالاكاذيب» عنهم (الجمهورية ٣٨٠-٣٨٣) وتستمد المقتطفات من مسرحيات مفقودة: الاول من مسرحية «نيوبي»: «ان الرب ييث الذنب بين البشر حينما يرغب في القضاء نهائيًا على آل بيت بعينه» (٣٨٠) (٩) ولعله يمكن الذهاب الى القول بأن في هذا البيت من الشعر من الحكمة ما يفوق المزاعم التي وضعها افلاطون في مواجهته. ولكن رؤية اسخيلوس للعالم ستكون موضع

بحث في فصل تال، فلنكتف هنا بالقول بأنه من اليسير إيراد آيات أكثر إشارة للشعور بالصدمة من تضاعيف مسرحياته الموجودة بين أيدينا وبصفة خاصة من مسرحيته « برومئوس ».

دعنا، قبل ان نتناول آراء أفلاطون، نضيف القول بأن أرسطو فانيس لا تجري مناقشته، ولا يقتطف من أعماله شيء قط في المحاورات على الرغم من ان ذكره يرد في «الدفاع» وانه احد المتحدثين في محاورة «المائدة»، ويرد ذكر بندار Pindar بصورة أقل من اسخيلوس غالباً، ويرد ذكر هزيود ما يزيد على أربعين مرة ويتواتر ذكر هوميروس على نحو دائم، ويتم إيراد حوالي اربعة وعشرين مقتطفاً من «الاولديسة» وحوالي مائة مقطع من «الالياذة»، وهناك حوالي خمسين احالة واشارة الى هوميروس، على وجه التقريب، واجمالاً نقول ان افلاطون كان يحب الشعر، ويشعر بأنه في داره حينما يكون في رحاب هوميروس وهزيود، اما المقاطع والمواقف الدرامية فهي اقل وروداً الى ذهنه، ولم يحدث قط ان ذكر او اقتطف مسرحيات سوفوكليس، وهو يذهب الى القول على نحو تفصيلي في «الجمهورية» و«القوانين» على حد سواء بأن تأثير التراجيديات كان تأثيراً شريراً، وان الشعراء التراجيديين لا ينبغي السماح لهم بدخول المدينة المثالية، لكنه لم يعتقد في هذا الصدد انه من الضروري بحث اعظم التراجيديات التي كتب العديد منها خلال حياته. ترى ماذا كان يمكن ان يكون عليه رأيه في كاتب يذهب الى القول بابعاد الفلاسفة دون ان يبحث في امر سقراط وأفلاطون نفسه؟

(٣) الجمهورية ٣٧٦ - ٤٠٣

لسنا هنا في حاجة الى دراسة مطولة لأفكار أفلاطون حول التراجيديات، فمعظمها موجود في مؤلفه «الجمهورية» الذي ربما كان بوسعنا اعتباره أكثر الكتب الفلسفية ذبوعاً وانتشاراً. وقد يكون في موجز قصير الكفاية. ولكن اذا تجنبنا هذا الموجز بدوره، فاننا سنفتقر الى المنظور السليم لأرسطو ومن تبعوه، الذين ينبغي النظر اليهم في الوقت الذي تشكل أعمال أفلاطون خلفيته، وان كان ذلك لا يحدث في غالب الاحيان.

في «الجمهورية» ثلاثة مقاطع تعنينا، الاول والاطول من بينها يمتد من ٣٧٦ الى ٤٠٣، ويتناول مكانة الادب في التربية والحاجة الى الرقابة. والمقدمة الاساسية هنا قوية وتذكر القارئ المنكب على مؤلفات الكتاب المحدثين بفرويد فوراً. فالطفولة المبكرة هي الفترة التي تتشكل فيها الشخصية، من ثم فان القصص التي تروى للأطفال لا يمكن استبعادها باعتبارها اموراً تافهة. وفي المدينة المثالية سيكون منطاً اهتمامنا الاول هو الاشراف على اعداد الحكايات والاساطير رافضين كل ما لا يرضينا. وفي غمار هذه العملية ينبغي تنحية معظم القصص المستخدمة في الوقت الراهن. وبصفة خاصة تلك التي رواها هوميروس وهزيود والشعراء بصفة عامة. (١٠).

وينطلق أفلاطون منتقداً الشعر التقليدي، أولاً لمضمونه، ثم لشكله، وتنقسم اعتراضاته على المضمون الى قسمين: فالشعراء اساءوا تقديم ما هو الهى ثم ان لهم تأثيراً ضاراً على الاخلاقيات.

فيما يتعلق بما هو الهي ، ليس تعدد الآلهة قضية تثار على نحو ما كان عليه الحال عند اكزينوفانس . يمكن بصفة عامة القول بأن أسفار العهد القديم هي التي قدمت للوعي الغربي التناقض الحاد بين الاعتقاد في آلهة عديدة والايان برب واحد . وبمعنى ما من المعاني ، كان الاغريق اكثر تغلغلاً بهذا الصدد كما كانوا مستشعرين على نحو ما اصر اكزينوفانس انه : «ما من انسان يعرف او سيعرف حقيقة الآلهة . وقد كانوا مقتنعين بأن الحديث عما هو الهي من شأنه ان يكون حتماً ذا طابع شعري ، وانه لا ينبغي ان يفهم حرفياً ، ولم يأخذوا مأخذ الجد الى حد كبير تطبيق علم الحساب على ما هو الهي . وقد يفترض المرء ان افلاطون ، من شأنه ان يكون مختلفاً عن الشعراء في هذه النقطة ، لكنه كان أبعد ما يكون عن المضي الى خاتمة الشوط بالمحاولات السابقة لسقراط لتحرير الانسان من التفكير الاسطوري ، فقد كان هو نفسه يجب ابتكار الاساطير اللاأخلاقية ، ولم يكن يعنيه اكثر مما يعني اسخيلوس ما اذا كان الحديث عما هو الهي يتم بصيغة المفرد او الجمع .

من الممكن طرح النقاط الثلاث التي انتقد افلاطون بشأنها التناول الشعري للآلهة ، على نحو غاية في البساطة . يقول افلاطون ان ما هو الهي مسئول عن الخير وحده لا عن الشر ، وانه لا يتغير قط ، ولا يكذب او يخدع . ومن المحتمل ان يقف القارئ الى جانب افلاطون فيما يتعلق بهذه النقاط جميعها ، حتى وان كان قد خسر إيمانه بأي معتقدات دينية قوية ، الامر الذي يوضح ان افلاطون كان على حق فيما يتعلق بأهمية ما يتعلمه الناس في الطفولة المبكرة .

ورغم هذا كله ، فان هذا المفهوم الاخلاقي للإلهي مثير للخلاف ، وهناك الكثير مما يمكن قوله لصالح وجهة النظر التي سبقت هذا المفهوم والتي وجدت التعبير عنها ، لا في بيت الشعر السالف الذكر فحسب والمقتطف من مسرحية «نيربي» لاسخيلوس وانما في أعمال اخرى للشعراء ، من بينها «أجاممنون» ٤٨٥ وما بعده» والختم التأكيدي الحاسم لمسرحية سوفوكليس الموسومة «التراقيات» . ونحن نصادف تقابلاً مماثلاً لوجهة نظر اسبق زمنياً وأكثر واقعية ، واللاهوت التالي الاكثر طوباوية في الكتاب المقدس . وخوفاً من ان نفترض عن غير حق ان موضع النزاع هو بين لاهوت افلاطون المصنفي وأفكار هوميروس وهزيود الفجة عن الآلهة ، ينبغي ان نضع في اعتبارنا تعبيرات عن وجهة النظر الاقدم في العهد القديم :

«ام يضرب بالبوق في مدينة

والشعب لا يرتعد؟

هل تحدث بلية في مدينة

والرب لم يصنعها (عاموس : ٣-٦)

«من فم العلي

الاتخرج الشرور والخير؟» (مراثي ارميا : ٣-٣٨)

«أنا الرب
وليس آخر
مصدر النور وخالق الظلمة
صانع السلام وخالق الشر
انا الرب صانع كل هذه» . *
(اشعيا : ٤٥-٥ وما بعدها)
الخير نقبل من عند الله
والشر لا نقبل؟ (ايوب : ٢-١٥)
وقد قمت في غير هذا الموضع بتناول التطور الذي قاد من هذا المنظور المبكر الى منظور
حرّ ، قال :
«مالكم انتم تضربون هذا المثل
على أرض اسرائيل
قائلين الآباء أكلوا الحصرم
وأسنان الأبناء ضرست؟
حي أنا يقول السيد الرب
لا يكون لكم من بعد ان تضربوا هذا المثل في اسرائيل» (١٨-٢).

«ان هي الا خطوة اخرى حتى نتيقن من ان الرب عادل، رغم المظاهر، وانه عادل، ليس في
تلك الايام، في مستقبل بعيد ستتغير الامور، وسيصبح الرب عادلاً فحسب، وانما هو عادل الآن.
والعهد الجديد يؤكد لنا واصلاً الى ذروة تطور بدأ في اليهودية المترعرة بالمتقى: الرب كامل. . وعند
هذه النقطة تخلق مشكلة المعاناة المحيرة، وفي الوقت نفسه تغدو متعذرة الحل، ما لم يتم التخلي، إما
عن الايمان التقليدي بقوة الرب التي لا حد لها، او الايمان بعدله ورحمته السابقين (١١).
لم يتناول افلاطون مشكلة المعاناة المألوفة لنا من خلال اللاهوت المسيحي: فهو لم يؤكد قدرة
الرب الكلية، ولكن في ضوء خلع الطابع الاخلاقي على الإلهي، نراه خطأ الخطوة ذاتها التي قام بها
اليهود قبل ذلك بفترة قصيرة، وقد كان سوفوكليس رغم ذلك، أكثر قرباً من عاموس.
لا تعدو هذه التأملات ان تكون أفكاراً تمهيدية. وعلى مطالعي أفلاطون الا يخضعوا لسلطان
التدريب الذي تلقوه في طفولتهم والا يوافقوه حينما يقول: «ليس الإلهي، بما انه خير، وعلى نحو ما
يقول معظم الناس، مسئولاً عن كل شيء يحدث للبشر، وانما عن جانب محدود؛ ذلك ان الامور

* تمت مراجعة كافة الاحالات عن الكتاب المقدس، طبعة دار الكتاب المقدس الصادرة في القاهرة عام ١٩٨٠.

(ه.م.هـ)

الخيرة في حياة الانسان اقل كثيراً من الشر». انه هنا يتحدث باعتباره معاصراً لسوفوكليس الشاب، لا على نحو ما يتحدث الاميركي العادي «وبينما ينبغي ان نعزو الخير الى السوء وحدها، فعلينا ان نبحث في سواها عن سبب الشرور» (٣٧٩) ذلك يبدو طرحاً مسيحياً لا تعبيراً عن آراء اسخيلوس وسوفوكليس. حقاً ان افلاطون نفسه يورد اسخيلوس في معرض المخالفة في الصفحة التالية لفقرته السابقة، حيث يقول: «ان الرب يبت الذنب بين البشر حينما يرغب في القضاء نهائياً على آل بيت بعينه».

لقد عبر جوته، ذات مرة، عن الرأي الاغريقي الأقدم في قصيدة قصيرة له بعنوان: «من لم يتبلغ خبزه بدموعه» يقول فيها:

من لم يتبلغ خبزه بدموعه أبداً
من لم يقتعد عبر ساعات الليل الحزينة قط
فراشه مهداً يبكي،
لا يعرف سلطانك أيتها السوء.
تمضين بنا الى رحاب الحياة،
تبقيين الفقير في الذنب والعوز،
ثم تدعيه يتجرع الم:

وقد ثارت لكل ذنوب الارض (١٢)

ربما كان حرياً بأسخيلوس ان يضيف ان الانتقام من مقترفي الذنوب كان مضاعفاً او جاء فائفاً للضعف. وهنا ايضاً يمكن ان نورد انبياء العهد القديم في السياق ذاته حتى في مرحلة المنفى حينما بدأ اشعيا رسالته بالقول:

انها قد قبلت من يد الرب

ضعفين عن كل خطاياها (٤٠ - ٢)

ويقرب سفر صموئيل الثاني من شعر اسخيلوس الذي أثار ضيق أفلاطون ولم يبد اقل استفزازاً لمؤلف اخبار الايام الاول، الذي قام بناء على ذلك بتنقيح القصة، وذلك بالنظر الى موضع آخر بحثاً عن سبب الشرور» وتقديم الشيطان باعتباره القائم ببيت الذنب (٢١-١)، «كما لو كان ذلك يمكن ان يحل المشكلة، فيما يفترض ان للرب كل القدرة».

حينما ذهب أفلاطون الى القول بأن الالهي لا يتغير (٣٨٠)، كان يضع في اعتباره بالاساس القصص التي تتخذ فيها الآلهة اشكال البشر والحيوانات (سنبحث بعض المقاطع الشعرية من هذا النوع في الفصل الذي سنعده عن هوميروس) غير انه كان يعارض ضمناً رأي اسخيلوس القائل بأن زيوس كان طاغياً كاله شاب، وأنه اضطر الى تعلم الحكمة بالتدريج.

أخيراً يقول أفلاطون ان الآلهة لا تكذب ولا تخدع أحداً (٣٨٢) وفي هذا السياق ايضاً يورد

أبياتاً من إحدى مسرحيات اسخيلوس المفقودة كمثل على نوعية الشعر الذي لا يطبق احتياله . ولما كان أفلاطون في هذه المقاطع يبدو أكثر اخلاقية من الشعراء فإنه من الجدير بالذكر ان نلاحظ انه بعد هذا الموضوع بصفحات قلائل يذهب الى القول بأن تلك الاكاذيب أو ضروب الزيف تلك أو الخديعة ، وان كانت بلا جدوى بالنسبة للآلهة ، الا انها في صالح البشر ، وأنه لا ينبغي السماح للأفراد باستغلالها ، لكن على الحكام احتكارها وعلى الرعية التنازل لهم عنها : انهم ينبغي ان «يسمح لهم بالكذب تحقيقاً للصالح العام» (١٣) .

لنكتف بهذا القدر من الحديث عن الإلهي . اما انتقادات أفلاطون الأخرى لمضامين الشعر التراجيدي فتدور حول تأثيره على الاخلاقيات والطريقة التي يعتقد انه يقوض بها الشجاعة والجرأة وضبط النفس والعدالة ، فالتوصيفات الشعرية لأحوال العالم الآخر تجعل البشر يخشون الموت . (من المثير للاهتمام ان نتساءل ، اليوم وبعد حوالي ألفي عام ، عن المدى الذي وصل اليه الخوف الشائع من الموت في أعقاب عشرين قرناً من المسيحية .) .

يعتبر أفلاطون أنه من الواضح ان الإنسان لا يمكن ان يتجرد من خشية الموت ويؤثر الموت في ساحة الوغى على الهزيمة والعبودية اذا كان يؤمن بعالم آخر . وكان يؤثر حذف تلك الايات التي جاءت على لسان اخيل في الجحيم : «اني لأؤثر ان اكون على الارض خادماً يكتري جهده رجل لا يملك ارضاً يتبلغ بالكفاف على ان اكون ملكاً متوجاً على كل الموتى الهالكين» (١٤) * .

على هذا النحو يبدأ الكتاب الثالث من «الجمهورية» وكل الامثلة التصويرية هنا مستمدة من اشعار هوميروس ، ومن «اللياذة» غالباً ، ويوضح افلاطون ان جمال المقاطع التي يود حذفها لا يغيب عنه ، يقول : ينبغي ان نستمتع هوميروس والشعراء الآخرين عذراً ، اذا حذفنا هذه المقاطع وما يماثلها ، لا لأنها تجافي روح الشعر ، او لافتقارها للجاذبية التي تشد بها اسماع الجمهور ، وانما لأنه كلما عظمت جاذبيتها الشعرية تدنت صلاحيتها لأذان الفتية والرجال الذين خلقوا ليكونوا احراراً والذين ينبغي ان يخشوا العبودية اكثر من الموت (٣٨٧ جي) .

يعدد افلاطون مقاطع من اشعار هوميروس «يكفي جرسها ذاته ليجعل جسد المرء يقشعر» وهو يؤثر حذفها ، شأن مقاطع توجع الابطال المعروفين العديدة . . وعلى حين انه لا يذكر تراجيديا بعينها في هذا الصدد ، فإنه كان بمقدوره الاشارة الى «فيلوكيتوس» و«التراقيات» لسوفوكليس ، باعتبارهما نموذجين صارخين ، ذلك لأن فيلوكتيتوس وهرقل يصرخان ألماً وينوحان معدّدين الوان

* للمزيد من التفاصيل عن الموت عند أفلاطون راجع : الفصل الذي يحمل عنوان : «أفلاطون : الموت هو انعتاق النفس من الجسم» في كتاب ، «الموت في الفكر الغربي» من تأليف جاك شورو وترجمتنا ، اصدرة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت في ابريل ١٩٨٤ في اطار سلسلة «عالم المعرفة» .

عذابها.

وهناك الكثير مما يقال في الاطار ذاته : فالشعر الذي يشجع الاغراق في الضحك ينبغي ان يحظر الى جوار اي شيء قد يقوض الاعتماد على النفس والشرف ، وينبغي ان نكتفي هنا باقتطاف ذروة هذا الجزء من طرحه ، لأنه هنا وعلى الرغم من عدم ذكر أفلاطون للتراجيديا فان الخلاف بين أفلاطون والشعراء التراجيديين يصبح جلياً : فالشعراء وغيرهم من الرواة «يتحملون وقع أخطر الوان التضليل حول حياة البشر ، يجعلون الخطأين سعداء والخيرين بؤساء . . . ويرون ان عدالة المرء تجعل منه الطرف الخاسر فيما يستفيد الآخرون . سيتعين علينا ان نحظر مثل هذه القصائد والقصص ونأمرهم بأن ينشدوا ويقصّوا نقيضها» (٣٩٢).

هكذا ، فقد كان أفلاطون على استعداد لمنع مسرحيتي «انتيجونا» و«الكترا» لسوفوكليس ، وكذلك من اعمال يوريديس مسرحيات «ميديا» و«هيوليتوس» و«الطرواديات» ، ولأسباب مختلفة مسرحية «الكترا» وذلك اذا كان لنا ان نحدد نتائج محدودة فحسب لمبادئ أفلاطون . حقاً ان وجهات نظره تقترب من وجهات النظر المطروحة في القوانين التي كانت تحكم الصور المتحركة في بداية ظهورها . ولو ان القول بأن الجريمة لا تفيد وان الفضيلة تعود بالخير دوماً على صاحبها كان قانوناً لتم تجريم معظم التراجيديات .

واذا قدر لمسرحية «السيثيس» ليوريديس ان تنال العفو ، لأن فضيلة البطلة تلقى مكافأتها ، وتنتهي المسرحية نهاية سعيدة لأسعدنا ذلك ، على الرغم من ان ذلك المنطق يظل بعيداً عن روح هذا العمل ، ولكن هذه المسرحية كان من شأنها ان تحظر لثلاثة أسباب ، على الاقل فسلوك هرقل أبعد ما يكون عن اللياقة ، ولا يناسب بطلاً شهيراً ينبغي ان يتخذه الشباب قدوة لهم . اننا مستعدون للسخرية منه ، وهو يتخطى في سكره ، ثم ان سلوك الملك ليس نبيلاً على الاطلاق ، وانما هو مبني على الخوف من الموت ، وأخيراً سنجد انه ما من مسرحية على الاطلاق يمكن السماح بعرضها .

دعنا ، قبل العودة الى بحث هذه النقطة ، نلقي نظرة قصيرة على مسرحية يوريديس الموسومة ب «إيفيجينيا في اوليس» وهي واحدة من آخر مسرحيتين نظمهما . وتندرج ضمن مسرحيات عديدة ليوريديس ، تمضي فيها شابة الى حتفها ، دونما خوف ، وقد ضحى بها من اجل الآخرين (من المتعذر ان نفهم السبب الذي من اجله اكتسب يوريديس شهرة باعتباره ممن يمقتون النساء في مسرحياته ، ذلك انه ربما لم يبدع شاعر عظيم آخر مثل هذا العدد الكبير من النسوة اللاتي يجعلن الرجال المحيطين بهن يتراجعون أمامهن ، وقد خضبت حمرة الخجل وجناتهن) ، ونحن نعلم ، في اطار الصورة التي وصلت بها الينا المسرحية ، ان إيفيجينيا لم تمت حقاً على المذبح ، وانما نقلت الى ارض اخرى ، وهي بلاد «تاوريس» الأمر الذي يتفق مع مسرحية سابقة زمنياً ليوريديس ، هي إيفيجينيا في تاوريس . لكن النهاية الحالية تبدو منحولة ، حتى ان كانت النهاية الاصلية التي نظمها يوريديس ذات طابع توافقي

كذلك ، فلربما اختتمتها بخطاب تلقيه ارتميس * وانه لموضع مناقشة ما اذا كانت المسرحية ستغدو افضل اذا انتهت على نحو تراجيدي . ولا تعدو النقطة التي يتعين علينا ان نلاحظها في السياق الحالي أن تكون تطبيقاً للمبادئ التي يقول بها أفلاطون ، فان مثل هذه النهايات قد تقحم على التراجيديات ، خوفاً من ان ينظر الى النبلاء من الرجال والنبيلات من النساء على انهم لا بد لهم من نهاية تثير الاشفاق .

غير ان هذه الافكار لا تأخذ في الحسبان كل وجهات نظر أفلاطون التي تعيننا هنا ، لقد حان الوقت للنظر في اعتراضاته على الشكل الدرامي والاسس التي عليها يحظر «كل» عروض المسرحيات . انه لا يوافق على وجود ممثلين : فكل رجل وكل امرأة ينبغي ان يدرب على القيام بدور واحد في المجتمع ، دور واحد فحسب ، كل ينبغي ان يعد لدور واحد ، وكل مخلوق بشري له وظيفة واحدة تناسبه (٣٩٤) .

يناقش أفلاطون الشعر باعتباره جزءاً من برنامج تربوي لمدينته المثالية . وهذا الجزء يذكرنا بقرينه من نظام الطوائف الاجتماعية الذي نصادفه على سبيل المثال في البهاجافدجيتا Bhagavadgita يقيناً إن افلاطون يخالف الصيغة الهندية بأنه لا يدعو الى نظام وراثي صارم ، فهو يسمح بالاستثناء العرضي الذي يقوم في اطاره والندان بدفع ولدهما ليخصص لطبقة مختلفة عن طبقتها ، ورغماً عن ذلك ، فان مفهوم افلاطون عن الانسان ، على نحو ما يحدده في «الجمهورية» ، له طابع متصلب ، يبدو جلياً في هذه النقطة . ويتم تناول الموضوع ذاته في موضع لاحق ، حيث يجري تذكيرنا بالمبدأ القائل : «على كل ان يؤدي وظيفة واحدة في المجتمع تجعلها طبيعته اكثر الوظائف ملاءمة له» . (١٥) .

على الرغم من انه يمكن ان يقال الكثير دفاعاً عن تقسيم العمل ، فان طرح افلاطون له هو طرح غير انساني ، وأبعد ما يكون عن بذل كل الجهود للتصدي لتأثيره ، الذي يؤدي الى نشوء الانسان والخطر المتمثل في تدني الافراد الى مستوى الادوات ، التي تتحرك لأداء وظيفة واحدة . ان أفلاطون يعتبر مثل هذا الموقف مثالياً ، وموقفه يرتبط بصورة وثيقة بنزعة الأخروية : وهو في هذا المجال ايضاً يستدعي مقارنته بالجيّتا ، فمدينته المثالية هي مؤسسة للاستعباد ، ومن هنا فان «الجمهورية» تنتهي برؤية او بأسطورة عما سيحل بعد الموت ، وأحد الموضوعات الجوهرية في هذه المحاوراة يتمثل في التحرر من الذاتية والفردية .

لا يبدو الامر هنا كما لو ان أعضاء الطبقة الحاكمة بمقدورهم تنمية شخصياتهم والتمتع بحرية تحرم منها الجباهير الكادحة ، كما انه لا يبدو ان البنية بأسرها قصد بها السماح بتكوين طبقة محدودة من أمثال ليونارد ووجوته عند القمة ، ولا يظهر ان المغزى هو افراز قلة من الشخصيات الفذة ، التي لا

* ارتميس : ربة القمر في الميثولوجيا اليونانية ، اخت أبولو ، وابنه زيوس ، وهي : كذلك ربة الصيد والغاب المجللة بالضباب ، عالما هو الليل والضباب ، عذراء ابدية ، لم تنجح في أي حب رغم حسناتها .

سبيل الى تقليدها، مثل سقراط، بل الأمر على العكس، فعلى الرغم من ان مبادئ «الجمهورية» تطرح على لسان سقراط، فمن الجلي انه ما من مثيل لسقراط يمكن ان ينمو في مثل هذه المدينة، والطبقة الحاكمة تتمتع بحرية وبخصوصية أقل مما يتمتع به الصناع والتجار. ان مملكة الحكام لا تنتمي الى هذا العالم، وهم يحكمون المدينة لأن ذلك جزء من وظيفتهم وواجبهم فحسب، بل انهم في الحقيقة يتعرضون لخديعة مضاعفة للانقسام الطبيعي للبشر الى ثلاث طبقات (٤١٤) والحظ الذي من خلاله تخصص لهم زوجاتهم دون ان يعرفوا ان نتيجة محدة سلفاً (٤٥٩) انهم يربون على تقدير هذا العالم بأقل كثيراً مما يقدرون عالمًا آخر تتوج فيه الافكار والصور. وبينما تقدر الرياضيات تقديرًا رفيعًا، لأنها ترتفع ببصائر البشر فوق عالم الادراك الحسي باتجاه المملكة الاسمي، فإن الفن يميل الى تمجيد هذا العالم ويغري البشر بالنظر في الاتجاه الخاطيء.

(٤) الجمهورية ٦ - ٧، ١٠

هذه الموضوعية يتم تطويرها في المقطعين الآخرين الأكثر طولاً في «الجمهورية» والذين يتناولان التراجيديا. وأول هذين المقطعين هو قلب المحاور ذاتة، ويضم نهاية الكتاب السادس وبداية الكتاب السابع، ويتناول تصور افلاطون للواقع، أولاً في اطار الصور المجردة للخط المتشعب، ثم عن طريق طرح قصة الكهف الرمزية (٥٠٩ وما بعدها)، التي لا تفارق الذهن. ولعل موجزاً مقتضباً لهذه الافكار يكفي لخدمة أغراضنا هنا.

هناك اربعة مستويات للواقع، في قمتها الصور أو المثل، وتحتها الموضوعات الرياضية، تليها الموضوعات المرئية التي نعيش وسطها، وعند القاع الصور التي تنتمي الى نوعية الظلال والانعكاسات على سطح الماء. ويتطابق مع هذه المستويات الأربعة المعرفة، التفكير، الرأي، والتخيل، ونحن نحيا بصفة عامة عند المستوى الثالث، والامر يقتضي جهداً حقيقياً. فيما يتعلق بالتربية لتحريتنا من هذا العالم المزدوج الأبعاد، الذي تمثله في قصة الكهف الرمزية ظلال على جدران الكهف، ولتغيير وضعنا من حيث دفع الروح الى تأمل الواقع، والتدريب في مجال الرياضيات يشكل الخطوط الكبرى الاولى في الاتجاه الصحيح نحو التجريدات، او لنقل نحو الواقع كما يراه أفلاطون.

من الواضح ان رؤية أفلاطون لها استلها ماتها الدينية، وتقفز الى الذهن المقارنات مع الاوبانيشاد، حيث يعتبر ادراك العالم الحسي أمراً غير واقعي كذلك. وواقع افلاطون المطلق يعلو كذلك على الزمان وعلى التغيير. ولكنه، على عكس الواقع المطلق في الاوبانيشاد وكذلك عند بارمينيدس، ليس واحداً كما ان جزئياته لا تستعصي على التمييز: فهناك العديد من الصور. غير ان الطبيعة المحددة للصور هي موضع مناقشة بين شرآح افلاطون، غير انها لا تبدو في هذه المقاطع بمثابة

القضايا الكلية، ذلك انه في محاوره «بارمنيدس» التي تلي ذلك تطرح بعض الانتقادات في مواجهة صياغة افلاطون السابقة لنظرية الصورة، ويشار الى انه بمقتضى تلك النظرية هناك صور للجمال وللخير بينما من غير اليقيني أن تكون هناك صور للانسان، للنار او للماء، بينما من العبث افتراض ضرورة وجود صور للشعر او الطين او القاذورات، بوسع المرء فيما يبدو ان يستنتج أن احدى الطرق التي وصل بها افلاطون الى نظريته عن الصور على الاقل تمتد من تعدد الآلهة التقليدي عند الاغريق، وتمضي عبر تفنيد متشدد لخلق الصفات البشرية على الآلهة، وليست صور الجمال والحكمة الا الريتين القديستين افروديت * وبالاس اثينا * وقد ضغط جوهرهما اللاهوتي. وقد أمعن أفلاطون في مرحلته الاخيرة في المضي قدماً على هذا الطريق، غداً يشعر بأنه مذنّب لاقترافه خطأ في شبابه، باستبعاد الشعر والطين والقاذورات. لكننا في الوقت الراهن لا نزال بين يدي النظر في «الجمهورية».

يضم الجزء الاخير المسهب في المحاوره التي تتناول موضوعنا، النصف الاول من الكتاب العاشر «٥٩٥ - ٦٠٨» وربما اضيف هذا الجزء الى المحاوره في وقت لاحق، فها هنا يقال لنا ان هناك صورة لكل مجموعة من الاشياء، نطلق عليها الاسم ذاته، ونصادف ثلاثة مستويات للواقع بدلاً من اربعة مستويات، ادناها الاعمال الفنية التي تحتل مستوى أقل من الموضوعات الاخرى للتجربة الحسية. وفي المناقشة السابقة يبدو ان الاعمال الفنية تقع في المجال ذاته الذي تقع فيه الموضوعات الاخرى المادية، حيث أدمج أفلاطون الحيوانات وكذلك «كل شيء ينمو او يتم صنعه» (ترجمة جويت) او كما ترجمها كورنفورد «كل الاعمال التي ابدعتها الطبيعة او يد الانسان» أما الظلال والانعكاسات على سطح الماء او على الاسطح المصقولة فتم ابعادها الى المستوى الادنى. وعلى اية حال، فالاعمال الفنية في المقطعين ترد في المستوى الثالث. ذلك انه في الكتاب العاشر لا يرد ذكر للفارق بين الصور والموضوعات الرياضية.

في الكتاب العاشر، يتحدث افلاطون عن «ثلاثة أنواع من الأسر»: الصورة التي يقال هنا ان الها قد خلقها، وذلك على الرغم من ان أفلاطون يصر في كل المواضع الاخرى على ان الصور خالدة وازلية، الاسرة التي صنعها النجارون، والاسرة التي نقشها الفنانون. وما ان يستقر هذا التقسيم الثلاثي حتى يضيف افلاطون قائلاً: «ان الشاعر التراجيدي هو محاك imitator ومن ثم فانه شأن المحاكين الآخرين جميعاً منحى ثلاث مرات عن عرش الحقيقة» وما يعنيه أفلاطون هو ان التراجيديا،

* أفروديت: ربة الحب والجمال والزواج في الميثولوجيا الاغريقية، خلقها أبوها زبوس من زبد البحر، وخرجت من صدفة اللؤلؤة في البحر قرب قبرص (ه.م).

* * بالاس اثينا: ربة الحكمة في الميثولوجيا الاغريقية وراعيته اثينا.

شأنها شأن اللوحات التي تنتمي الى المستوى الثالث . وليس لفظ «محاكي» imitator ترجمة مرضية حقًا للكلمة الاغريقية mimesis ، وان كانت افضل من ترجمة كورنفورد على انها تعني «فنان» art-ist ولسوف نناقش mimesis او المحاكاة والاصطلاحات المشتقة منها حينما نتناول ارسطو في الفصل التالي ، فلنكتف هنا بالاشارة الى انه قبل الجملة التي اقتطفناها مباشرة عرّف أفلاطون المحاكي بأنه الإنسان الذي يقع عمله عند المستوى الثالث ، حيث يقول : «فلنصف من يحتل المرتبة الثالثة في الهبوط عن الطبيعة بأنه محاك . (ترجمة جويت) .

إذن فالشعراء والفنانون ، بحسب ما يرد في الكتاب العاشر لا يمجدون هذا العالم فحسب ، بل يدفعون بنا الى رحاب عشقه بدلاً من ان ننحيه جانباً ، على نحو ما ينبغي ان نفعل تحقيقاً لخلاص ارواحنا ، بل انهم يقومون باغرائنا لننتقل في الاتجاه الخاطيء بصورة قاطعة ، لا مما يلوح ويبدو الى ما هو كائن حقاً ، وانما من تماثلات خادعة الى تماثلات للتماثلات الى محض صور لعالم خداع ، قلب لا يفتأ يتبدل .

إن هذا العالم مخيب للآمال ، فهو لا يفي بوعوده ، وما أن يسفر الفحص الدقيق عن أنه هو كما يبدو عليه سرعان ما يتبين انه شيء آخر ، بعد انقضاء فترة من الزمن . هكذا فحينما نهوي الى قرار اليأس يتاح لنا خياران . فبمقدورنا ان ننحى هذا العالم جانباً ونسمو ببصائرنا الى مملكة اخرى فيما وراء الزمان والتغير او بوسعنا ان ننشد الراحة في رحاب الفن والشعر . وأولئك الذين ييتمون شطر هوميروس وسوفوكليس من بيتنا عليهم ان يدركوا اننا في نظر أفلاطون وثيون نؤمن بالصورة ، وينظر الى الشعراء باعتبارهم مدعين للنبوة .

قد يبدو هذا للقارئ المعاصر باعتباره غلوًا في الأمر ، لكنه في حقيقة الأمر النقطة الجوهرية في هجوم أفلاطون على الشعراء . وليس يكفي القول بأن السياق الذي وردت فيه مناقشته تلك هو سياق سياسي ، وأنه يناقش الشعر من حيث ارتباطه ببرنامجه التربوي لمدينة مثالية . فما يدفع أفلاطون الى هذه المناقشة المسهبة لمثل هذا البرنامج التربوي انما هو احباطه العميق في مواجهة أثينا التي يعرفها ، وهو يجد على الأقل مصدراً هائلاً للعلل التي يندد بها في المجال الوثني ، الذي يقبع الشعراء في أساره .

ذلك هو جوهر الاندفاع الذي يقول في اطاره : «حينما نسمع القول بأن الشعراء التراجيدين ومعلمهم هوميروس يعرفون كل الفنون وأمور البشر والفضيلة بمقدار ما يعرفون الخطيئة والأمور الالهية كذلك ، مدركين أنه لكي ينظم الشاعر الجيد على نحو بارع ينبغي ان يلم بموضوعه ، والا فلن يتمكن من الكتابة عنه — فان علينا ان نسأل أنفسنا عما اذا لم يكن هذا وهماً «ان الناس لا يدركون ان الشعراء يتعاملون في المحاكاة عند المستوى الثالث فحسب ، أي في تماثلات التماثلات ، لا في الحقيقة . أفلاطون محق قطعاً بمعنى ما من المعاني ، فلن يخطر لنا ببال قط ان نفترض ان هوميروس كان يمكن

ان يكون قائداً عسكرياً بارعاً أكثر مما نفترض من ان تعليقات هيمينجواي* او «فوكتر»** على القضايا السياسية كانت تفصح عن الحكمة بصورة خاصة، او انها مرجعية بمعنى ما. ويحسن ان نعيد الى الأذهان في هذا الصدد بأن سوفوكليس قد انتخب قائداً جنباً الى جنب مع بركليز عقب العرض الأصلي لمسرحية «انتيجونا» مباشرة، نظراً لتأثر الأثينيين البالغ بهذا العمل. لكن هذا المثال نفسه يوضح كيف ان أفلاطون يجاوز الهدف بنقده. فتراجيديا سوفوكليس هي بشكل ما مجرد تماثل مع حدث، لكنها بشكل آخر تجسد رؤية عميقة للوضع الانساني وعمقاً في الاستبصار، ربما يعادل او حتى يتجاوز حكمة أفلاطون. وما كنا لنتنخب سوفوكليس ليشغل منصباً رفيعاً لهذا السبب، ولئن ظن أن براعته كشاعر تؤهله بطبيعة الحال ليكون رجل دولة شديد الحنكة او قائداً عسكرياً لما كان ذلك بالسبب الاضافي الذي يحدونا الى انتخابه، ولكن من الأسباب الأخرى التي تدفعنا الى الانتخاب عدم رغبتنا في اهدار وقته في شئون قد يكون بمقدور الآخرين الامساك بناصيتها على نحو يعادله، وذلك في الوقت الذي يستطيع فيه، بدلاً من ذلك، ان ينظم تراجيديات لم يستطع احد ان يضارعه فيها طوال عشرين قرناً انقضت منذ وفاته.

يتضمن هذا الموقف شعوراً بخيبة الأمل ربما يفوق في عمقه الاحباط الذي كان يعانيه أفلاطون، والافتناع بأنه حتى الانسان الذي يتمتع بحكمة استثنائية وبحساسية بالغة وانسانية عميقة ليس بمقدوره ان يضع الأمور في نصابها في المجال السياسي على نحو واعد بالصمود. ومن ناحية أخرى، فان الشعر ليست أمامه فرصة لأن يحيا عمراً يتجاوز الحضارة التي ولد من صلبها، وقلة من رجالات الدولة هم الذين أفادوا الانسانية على نحو يفوق هوميروس، اسخيلوس، سوفوكليس، ويوربيديس.

من هنا، فان النحو الذي يواصل عليه أفلاطون الحديث الذي كنا عاكفين على بحثه انها يجاوز الهدف، يقول: «لو ان انساناً ما كان قادراً بالفعل على اتيان الأشياء التي يمثلها وكذلك على تقديم

* هيمينجواي: ارنست ميللر (١٨٩٩-١٩٦١) روائي وكاتب للقصة القصيرة، يعد من أبرز المبدعين الاميركيين في هذا القرن، حصل على جائزة نوبل في الأدب عام (١٩٥٤) من أبرز أعماله رواية «وداعاً للسلح» (١٩٢٩)، الموت في الاصيل (١٩٣٢) ولن تفرح الاجراس (١٩٣٠) و«العجوز والبحر» (١٩٥٢) انتحر باطلاق النار على نفسه في يوليو ١٩٦١، وتوالت بعد موته اصدارات الأعمال التي وجدت بين اوراقه، ومنها مقالات مختارة ورسائل مختارة، وشرح ناشر اميركي في الإعداد مؤخراً لنشر رواية مجهولة له تقلب رأساً على عقب العديد من الآراء التي كانت سائدة حوله.

«م.هـ»

* * فوكتر: وليام هاريسون (١٨٩٧-١٩٦٠) يعد من أكبر كتاب الرواية الاميركيين في هذا القرن كذلك، عرف باهتمامه في رواياته بدراسة ظواهر انحلال المجتمع الزراعي والتكوينات الاسرية التقليدية في الجنوب الاميركي. كان من الأدباء الذين تأثروا بعمق بأفكار برجسون عن الزمن، وعلاقة الوعي والذاكرة بالحياة الانسانية، واستخدم أساليب تيار الوعي والمونولوج الداخلي، وكان من مصادر إثراء اللغة الانجلو-أميركية أدبياً وقاموسياً وأسلوبياً في نصف القرن الأخير.

«م.هـ»

صورتها فهل تعتقد أنه سيكرس نفسه جاداً لتقديم هذا الصور . . . لو أنه تملك ناصية فهم حقيقي للأعمال التي يمثلها لسارع إلى تكريس نفسه لاجترارها في الواقع . . . لسوف يحرق شوقاً إلى أن يكون البطل الذي يتغنى بمدائح أكثر من شوقه إلى أن يكون الشاعر الذي يتغنى بها» (سي - ٥٩٩).

من الجلي أن هذا عبث، فالمرء قد يؤثر أن يكون ناظم غنائيات الأولمب وفنياً* على أن يكون واحداً من الفائزين في مسابقة الألعاب الرياضية الذين اشاد بهم بندار. والفكرة القائلة بأن اسخيلوس كان حرياً به أن يفضل أن يكون اورست على أن يكون ذاته، أو أن سوفوكليس كان من شأنه أن يفضل أن يكون اوديب أو انتيجونا بدلاً من أن ينظم الأشعار عنها، هي فكرة منافية للعقل.

كان نيتشه على حق حينما قال: «ما كان هوميروس ليبدع أخيل وما كان جوته ليبدع فاوست لو أن هوميروس كان أخيل أو لو أن جوته كان فاوست» (شجرة انساب الأخلاق - ٣ - المبحث ٤) لكن هذا صحيح لأسباب تختلف تماماً عن أسباب أفلاطون، ومن المصادفة أنه صحيح لأسباب لم يذكرها نيتشه بدوره: فأخيل لن يكون بمقدوره أن ينظم الياذة وفاوست الذي بمقدوره أن يكتب «فاوست» لن يكون فاوست الذي أبدعه جوته.

وفيا يواصل أفلاطون الحديث، فانه يقع بصورة متزايدة فيما يتهم الشعراء باتيانه: فهو يضم معاً عبارات جميلة، يبدو وقعها مقنعاً، فيما المرء يصغي إليها، لأن كل شيء يتم التعبير عنه بصورة بدية، لكنه لا يقدم على اقتحام غمار أي قضية يختلف مع الشعراء التراجيدين العظام حولها، وسرعان ما تنهاوى حججه في ضوء أعمال الذهن. فهو يزعم أن الشعراء الذين يملكون ناصية الحكمة حقاً، بحيث يربون البشر ويحسنون أوضاعهم، كان حرياً بهم أن يكون لهم العديد من المريدين الذين يحبونهم. يحاسب وهو هرميوس وهزيود لأن معاصريهما تركوهما يضربان في الأرض كشاعرين متجولين «٦٠٠» كما لو كان من غير الممكن أن تعفي الحكمة دون تعرف لها أو التفات إليها لدى ظهورها في بادئ الأمر. ولكنه بعد أقل من صفحتين من هذا الموضع يتهم الشعراء بتقديم «ما يرضى الدوق أو يكسب موافقة الجمع الجاهل فحسب» (سي - ٦٠٢) هكذا فإن الأوراق تحشد في مواجهة الشعراء: فلئن لم يلقوا الترحاب باعتبارهم من الحكماء فأنهم اذن ليسوا من الحكمة في شيء، أما إذا كسبوا توقيير واعجاب معاصريهم، فلأنهم يقولون ما تغتبط الأذان لسماعه.

ثمة نقطة باقية لم تطرح قبلاً، وهي توضيح قوة أفلاطون الشعرية، ويتم المضي بها قدماً إلى ما يتعلق بمعظم الشعراء. وهنا نجد أن ترجمة كورنفورد لأفلاطون أكثر شاعرية من ترجمة جويت، وذلك مقابل ثمن معقول قوامه حذف «قال: نعم» فيما بين الجملتين:

«جرد ما يقوله الشاعر من إهابه الشعري، واعتقد أنك ستري ما يؤول إليه في إطار النثر البسيط، انه يشبه وجهاً لم يكن قط جميلاً حينما يفقد نضارة ريعان الصبا» (٦٠١).

*غنائيات، فنياً: القصائد التي كانت تلقى في مسابقات الشعر التي كانت تقام في دلف كل تسع سنوات أولاً، ثم كل أربع سنوات تذكراً لصراع ابولو مع الحية فثيا، ونشأة وحي دلف. وقد تطورت هذه الاحتفالات من مسابقات للشعر إلى مشاركة العازفين ثم المصارعين والعربات لتأخذ في النهاية طابع الألعاب التي تغنى بندارها.

وفي اطار الروح ذاتها قال نيتشه في كتابه «انساني، انساني جداً» (١ - المبحث ١٨٩): ان الشاعر يقدم أفكاره على نحو باهر، وقد اعتلت مركبة الوزن الشعري: لأنها عادة لا تستطيع السير على قدمين». هذا صحيح بما فيه الكفاية «عادة» حينما نصل الى «لغز اوديب» سنرى الى اي حد لا ينطبق هذا في حالة سوفوكليس. في مواجهة الأدب بصفة عامة، ربما نسلم عن طوعية بأن التراجيدين الاغريق الثلاثة العظام وهوميروس كانوا استثناءات، وان قلة من الشعراء، بأوسع معاني هذه الكلمة، كانوا على القدر الذي بلغه اسخيلوس ويوريديس. ليس بمقدورنا ان نوجه اللوم لأفلاطون لإسقاطه من الحساب جوته وتولستوي، ولكن ثمة أمراً غير مرض الى حد بعيد فيما يتعلق بنقده لـ «الشعراء التراجيدين ومعلمهم هوميروس» فهو وإن كان قابلاً للتطبيق على معظم شعراء القرن الرابع التراجيدين، فانه لا ينطبق على الثلاثة الكبار» (ان اصرار افلاطون على مطالعة هوميروس بروح أقل ضروب النزعة الاصولية يرجع دون شك الى الحقيقة القائلة بأن الكثيرين في تلك الأيام، كانوا يرددون «اللياذة» و «الاديسه» بتلك الطريقة، وهو اصرار يكشف افتقاراً مذهلاً للبصيرة، وحكمة يمكن ان توصف بأي شيء الا بأنها لا حدود لها).

وحتى لا يفترض أحد ان افلاطون مع استمرار الجدال قد احتجبت التراجيديات عن ناظره، فانه يجتزم المناقشة بالقول: «ان كل هذا ينطبق قبل كل شيء على الشعر التراجيدي، سواء في شكل ملحني او درامي» (٦٠٢) ويحمل ان نلاحظ ان هوميروس كان بالنسبة لأفلاطون أول الشعراء التراجيدين. وقد يذكرنا ذلك بالذكاء الذي يمكن ان يكون عليه أفلاطون. وهو بالطبع ما كان عليه معظم الوقت. ان ما يقوله أفلاطون عن التراجيديا، في الصفحات الأخيرة من «الجمهورية»، لا يضيف الكثير الى النقاط التي طرحها من قبل في المحاوره. انه يذكرنا بالكيفية التي تخاطب بها الدراما عواطف البشر لا عقولهم، وكيف انه يجري إفسادنا اذا ما استمعنا الى ابطال هوميروس او الشعراء التراجيدين حينما ينوحون ويثنون ألاماً. «ايمكن ان يكون من قبيل الصواب ان مشاهد رجل يتصرف على نحو يمكن ان يسخر منه المرء ويحمر خجلاً إن سلك سلوكاً يغدو موضع اعجاب ومشار استمتاع بدلاً من ان يفعمنا اشمئزاً؟». ان مشاعر الاشفاق التي قويت بتعاطفنا لن يكون من اليسير كبح جماحها حينما نعاني بأنفسنا» (سي ٦٠٥) لقد غدا هذا طرحاً مألوفاً لنا الآن، لكنه يستحق ان نقتطفه في هذه الصياغة لأن مبدأ ارسطو الشهير عن «التطهير» catharsis ربما كان قد تم تطويره للتصدي هذه النقطة.

تصل مجادلة أفلاطون في مواجهة الشعراء الى ذروتها بعد هذا الوضع باسطر قلائل، في نهاية الفقرة ٦٠٦ وتنتهي مناقشة الشعر بالفقرة ٦٠٨ يقول أفلاطون: «ان الشعر يغذي ويروي العواطف التي ينبغي ان تزدوي ويتيح لها التحكم رغم انها ينبغي التحكم بها، اذا اريد للبشر ان ينمو في سعادة وفضيلة» مرة اخرى نسمع صرخات رثاء متنبئاً بئد بالطريق المؤدي الى الهلاك. ان علينا ان نختار بين طريقتين في الحياة: الشعر يصقل عواطفنا، ولكن أفلاطون اذ يدنو من ختام «الجمهورية» ومن الاسطورة النهائية عن الحياة الاخرى، يود للعواطف ان تهلك. فالسعادة والفضيلة يعتمان على حكم العقل، والصفاء المذهل الذي يتمتع به سقراط يشير باتجاه الرواقية.

لما كان أفلاطون على حساسية بالغة، فيما يتعلق بمفاتيح الشعر، او بتعبير آخر لما كان عاجزاً عن ان

يرتشف قليلاً منه بين الحين والآخر لينعش نفسه ويرفع معنوياته - او اذا كان بمقدوره هو القيام بذلك ، فانه لا يثق بقدرة الآخرين على معرفة المدى الذي ينبغي لهم ان يتوقفوا عنده . ومن هنا فانه يود لو يحظر هذا السم ، كلية على وجه التقريب ، وان لم يكن بصورة كاملة ، فهو بعد التسليم مجدداً بأن هو ميروس كان اول الشعراء التراجيديين ، يقضي بأنه «علينا ان نظل على قناعتنا بأن التراتيل التي تنشده للآلهة ومدايح الخيرين هي الشعر الوحيد الذي ينبغي ان يسمح به في مدينتنا» . تلك هي خاتمة ما يطلق عليه أفلاطون نفسه في هذا الموضوع «الشجار القديم بين الفلسفة والشعر» (جي-٦٠٧) .

(٥) أفلاطون باعتباره شاعراً تراجيدياً

من هذا الموضوع يمضي أفلاطون ليختتم الكتاب بأسطورة . فبعد انتهاء جداله في مواجهة الشعراء ، يعاود الظهور في دور الشاعر . اكثر من هذا فان المحاوره بأسرها هي نوع من القصائد ، بالمعنى الأوسع نطاقاً للكلمة ، وهو المعنى المألوف في اللغتين اليونانية والالمانية . والشعراء الذين يكتبون نقداً ادبياً يدافعون عادة عن قضيتهم ، وليس أفلاطون استثناء في هذا الصدد ، ونحن نسمي مطالعته اذا افترضنا ان الشعر الوحيد الذي يسمح به في نهاية الأمر هو شعر بندار ، انه يحتمل حديثه بالقول : إن علينا ان نهذب شعر هوميروس ، بحذف ما يتضارب منه مع الفضيلة وان نحظر التراجيديا ، ونمط شعر بندار انما يسمح به لأنه ينتمي الى نوعية أوسع نطاقاً ، وظيفتها الاولى خدمة أدب أفلاطون نفسه ، وهذا يغدو واضحاً بما فيه الكفاية بمجرد بحثنا لبداية وخاتمة «الجمهورية» .

ان القضية التي يعلنها في البداية هي أنه «ليس من الصواب قط ايذاء احد» (سي-٣٣٥) وان تراسيما خوس يخطيء حين يزعم ان «الرجل العادل ينتهي به الأمر دائماً وقد خرج صفر اليدين» (سي-٣٤٣) ويوجه الى سقراط التحدي الذي يدعوه الى تجاوز قضيته القائلة بأن العدالة أسمى من الظلم والى ان «يوضح كيف ان الاولى خير والآخر ظلم بفضل التأثير الداخلي لكل منهما على صاحبه سواء أدرسته الآلهة والناس ام لم يدركوه» (سي-٣٦٧) وهذا الطلب يطرح بالحاح ثلاث مرات في معرض التعنيف ، والمحاوره كلها ، انطلاقاً من هذا الوضع ، تقوم باعتبارها محاولة للتصدي لهذا التحدي . والرد يطرح بشكل ما في الاسطورة الختامية ، وأفلاطون يتفق مع المذاهب الهندية العتيقة ، لا من حيث اعتباره عالم الادراك الحسي مظهرًا فحسب ، وانما بدعوته للايمان بتناسخ الارواح ، وبلاعتقاد بأنه وفقاً لقانون ذاتي لا يتطلب تدخلاً إلهياً ، فان مبعثنا يعتمد على عدالتنا او ظلمنا في هذه الحياة .

من المحتمل تماماً ان افلاطون كان يؤمن بهذا ، أما اذا لم يكن يؤمن به فان هذه الاسطورة تكون عندئذ مثلاً على نوعية الشعر الذي يسمح به وتدعو الحاجة اليه في المدينة المثالية . ومن بين الاعتراضات المحتملة على هذه الطريقة في التصدي للتحدي الاولى ان سقراط طلب منه ان يسقط من الحساب ، لا سمعة العادل والظالم فحسب ، وانما ثواب او عقاب كل منهما . وقد يطرح ردان على هذا الاعتراض ، أولهما وهو ليس بالرد المرضي تماماً هو ان المكافآت المذكورة في البداية تجنى في هذه الحياة الدنيا على حين يؤكد لنا في النهاية انه بغض النظر عن حظوظنا في هذه الحياة فان لنا ان نتق بوجود الوان الثواب والعقاب بعد الموت . ان قلة من القراء الملمين باخلاق كانت سيرضون تماماً عن هذا الرد ، ولكن بوسع افلاطون كذلك الاشارة الى ان اسطوره لا تتناول الها قادراً يوزع الثواب والعقاب ، وانما

الامر على العكس من ذلك، فكل روح تختار مبعثها تتأثر في اختيارها بالحياة التي عاشتها من قبل . هكذا، فان افلاطون يذهب الى القول « - وان لم يكن بالوسع القول بأنه أثبت - بأن العدالة افضل من الظلم بفضل التأثير الداخلي لكل منهما على صاحبه » .

انه يقارن مقارنة غريبة وغير مرضية : فهو يرفض الشعراء التراجيدين ، ويرجع ذلك الى حد كبير لأنهم غالباً ما يوضحون مثل تراسيماخوس (وان لم يكن انطلاقاً من قصده « كيف ان الرجل العادل يخرج في النهاية بأسوأ ما في الأمر ، ثم نعطي اسطورة افلاطون عن الخطيب المتردد مكان التراجيديا الاغريقية في مبادلة بائسة .

غير ان هذه المقارنة ليست عادلة بالنسبة لأفلاطون : ذلك ان «الجمهورية» ليست كتابه الوحيد ، وبمقدوره ان يشير الى كتب اخرى ، اوضح فيها على نحو لا ينسى كيف انه ما من شيء يمكن ان يحل برجل عادل ، لأن فضيلته هي ثواب في ذاتها ، تخلق فيه ثقة صارمة في ذاته وسعادة هائلة وبطولية ، تنحصر على الافتراء والاضطهاد والموت . وأفلاطون يلقي «الدفاع» الى كفة الميزان في مواجهة مسرحية بروميثيوس « لاسخيلوس» ويلقي بـ «أقريطيون» في مواجهة «انتيجونا» ، ويلقي بـ «فيدون» في مواجهة «الطرواديات» ليوريديس .

ان الصورة التي رسمها افلاطون للشهيد ، الذي يحل العقاب بساحته دونما وجه حق ، والذي لا يفقد سيطرته الهادئة على ذاته ، والذي يهوى في مواجهة سلطان الطغيان دون ان ينهار صموده ، والذي يواجه الموت برباطة جأش كاملة ، هذه الصورة لا موضع للخشية من وضعها موضع المقارنة مع أفضل إبداعات الشعراء التراجيدين . ولم يلق مرور الزمن الظلال على هذه الصورة ، فها هنا نجد استجابة للمعاناة تختلف عن استجابة الشعراء : لا دعوة لاكتشاف الجمال ، القوة ، والنبيل حيث لا نجد ، بغير الفن ، الا البؤس وحده ، وانما نداء يهيب بنا ان نجعل من انفسنا إبداعات فنية تصمد لظلم البشر وللمعاناة الطبيعية .

ربما كان خير سبيل لتلخيص هذين الموقفين المختلفين من الحياة هو ان نعيد الى الازمان التخيير الذي طرحه افلاطون بين قمع العواطف او تغذيتها وربها . ان الطريقتين كليهما يمكن ان يؤديا الى الابتعاد عن الانسانية . وعلى امتداد احد الطريقتين هناك توجه جمالي ، او بالأحرى هناك على الأقل توجهان من هذا النوع ، احدهما هو ميروس المتدفق بالحياة ، الى الحد الذي يبدو معه اي اهتمام متواصل بمعاناة لا تدعو لها الحاجة من منظور هذا التوجه إغراقاً في الحساسية فحسب ، اما الآخر فهو الحساسية الأكثر شحوباً لمحج الجمال ، الذي يبكي في المسرح ، لكن البؤس في الحياة الواقعية لا يحركه قيد أنملة ، حقاً هناك نوعيات لا نهاية لها تشمل ظلالاً مختلفة من النزعة الرومانسية : الساموراي * الذي يعشق الزهور ، حراس النخبة ذات المشاعر المرفهة ، ونيرون الذي حركته موسيقاه الى حد الانخراط في البكاء بينما الالاف يلقون حتفهم وسط ألسنة اللهب . وعلى الطريق الآخر هناك الرواقية ، السمو الى

* الساموراي : لقب يطلق على أعضاء الجناح العسكري في النبالة اليابانية منذ القرون الوسطى ، وكانوا يلتزمون بنوع من العرف الاخلاقي الذي يبدو لنا اليوم شديد التناقض ، اذ يجمع على سبيل المثال بين عشق الشعر والزهور والنزعة الدموية الشديدة البطش ، ولعل خير مصدر يمكن ان يلقي لنا الضوء على عالم الساموراي هو الكتاب التقليدي في هذا المجال الموسوم «هاجاكوري» : كتاب الساموراي ، وكذلك التعليق الذي كتبه الروائي الياباني الشهير يوكيو ميشيما على هذا الكتاب تحت عنوان ميشيما عن الهاجوكوري» .

مستوى معاناة المرء، ومعاناة الآخرين اذا ما تعرضوا للمعاناة، أليس هذا ضعفاً في الشخصية؟ . هل سار اي من افلاطون او الشعراء التراجيديين وراء ضروب الإغواء تلك الى الابتعاد عن الانسانية؟ لقد مضى أفلاطون في هذا الاتجاه الى حد ما، وان لم ينطلق الى الأمثلة المتطرفة التي ورد ذكرها توأ. ثمة شيء يفترق الى الانسانية في برنامج قصد به ان يدع العواطف تذوي، وفي تربية أريد بها تدريب كل رجل وكل امرأة على دور واحد، وفي محاولة منهاجية للحيلولة بينهم وبين الشعر الذي قد يزيد من تعاطفهم، ويجعلهم يدركون امكاناتهم الكامنة في أعماقهم. ان أفلاطون في غمار حرصه على الفضيلة والسعادة، - بل السكون حقاً لا السعادة - يصبح داعية الى الزهد والنزعة التطهرية، فإنه داعية لا قدوة، ذلك ان مزاجه الخاص وعبقريته متسان بالطابع الشعري على نحو لا علاج له، وهو يستخدم كل ألوان السحر الكامنة في الشعر حينما يندد بهذا الأخير.

يعد هوميروس في القرن الثامن ق. م.، من بين الشعراء التراجيديين لا أخلاقياً الى حد ما، بقدر ما يمكن ان توصف الحياة ذاتها بأنها كذلك، أما وصفه بأنه لا انساني فسيكون استخداماً لكلمة جانبها الصواب، فهناك مشاهد من نوعية وداع هكتور لاندروماخي على سبيل المثال لم يقدر لأحد ان يحس نبضها الانساني في قدرته على إثارة التعاطف والإشفاق. لكن بوسع المرء على وجه التقريب، ان يصف «اللياذة» بأنها ما قبل - انسانية، فهي تعود بنا الى عهد سالف نشهد فيه ميلاد الانسانية - pre humane. وأياً ما كان الأمر هنا، فاننا سنقوم بدراسة هوميروس مطولاً في فصل لاحق. لقد مضى اسخيلوس وسوفوكليس ويوريديس شوطاً اقل من ذلك الذي قطعه افلاطون نحو اللانسانية في «الجمهورية». ولا يزال بمقدورنا ان نعود اليهم بعد اربعة وعشرين قرناً لتتعلم معنى الانسانية، وبوسع المرء ان ينتحل كافة ضروب الاعذار والظروف المخففة لافلاطون في عدم إدراكه لهذا البعد في أفعالهم التراجيدية، لكن عدم الادراك ذاك يظل خطأ صارخاً.

(٦) القوانين

قرب ختام حياته، عاد أفلاطون الى موضوعات «الجمهورية»، وتناول الشعر أيضاً من جديد. و «القوانين»، كتابه الأخير الذي كتبه حينما كان في حوالي الثمانين من عمره، هو المحاوراة الوحيدة التي تصل في إسهابها الى طول «الجمهورية» ذاته، حيث إن أعماله الأخرى اقصر من ذلك كثيراً. ويتمثل الخلاف المحوري بين هاتين المحاورتين في أن كتاب «الجمهورية» يشكل محاولة لوصف المدينة المثالية، بينما يصف في كتاب «القوانين» افضل خيار بعد المدينة المثالية (١٦) والذي يبدو قابلاً للتطبيق الآن. لكن المواقف التي يتبناها أفلاطون من الشعر في هذين العملين اللذين تفصلهما عدة عشرات من السنوات تظل هي ذاتها بصورة جوهرية، وربما كان افلاطون قد غير أفكاره فيما يتعلق بالعديد من المسائل ذات الاهمية الكبرى، لكن آراءه بالنسبة للشعر ظلت على عهدها، وعلى نحو ما كانت عليه حينما اتلف القصائد التي نظمها في شبابه وعكف على الفلسفة.

ثمة عدد محدود من صياغاته الاخيرة يستحق ان نورد هنا، حيث يقال لنا ان مبدأ افلاطون قد تم التعرف عليه وادراكه في مصر منذ وقت طويل، فقد عثروا على «صور وضوابط الفضيلة» ثم بعد ذلك

لم يسمح بأي تجديد . «ان اعمالهم الفنية تصور او تصاغ في الصور ذاتها التي كانت عليها قبل عشرة الاف عام - وهذا صحيح حرفياً ولا مبالغة فيه - ولوحاتهم وتماثيلهم العتيقة ليست أسوأ او افضل بمقدار ذرة من اعمال اليوم . . . ما أشد هذا شبهاً بشيم السياسيين ! وما احرى المشرع ان يأخذ به» ! (٦٥٦).

ان قوله «عشرة آلاف عام ، - هو بالطبع مبالغة ، لكن الاهرام العظمى وتماثيل الاسرة الرابعة كانت في عصر أفلاطون أقدم من محاوراته بالنسبة لنا اليوم . وبينما تستطيع عين محب الفن المصري رصد اي عدد من التغيرات المثيرة للاهتمام فان اراء افلاطون جرى ترديد لها ، حتى من قبل النقاد والمثقفين من ذوي الالام بالفن الاغريقي او الحديث ، دون تقدير للفروق الدقيقة في فن النحت المصري . وبينما يعد قول أفلاطون مبالغة بالنسبة لهدفه الذي قصد تحقيقه ، فان الفارق بين الفن الاغريقي والمصري هو فارق هائل حقاً : فبمقارنته بالتغيرات الهائلة التي طرأت في اثينا في النحت والشعر معاً خلال القرن الخامس وحده ، تبدو استمرارية الاشكال ذاتها في مصر على امتداد الاف السنين امراً مذهلاً حقاً . ولو ان المرء ابدي اعتراضاً بالقول بأننا على الاقل سنجد في فترة تل العمارنة في القرن الرابع عشر ق . م . ضروباً من الخروج المتطرف على التراث الفني المصري - لو ان المرء اعترض بهذا لربما رد افلاطون بأن هذا يشهد فحسب على موضوعاته الأساسية التي صاغها قبل سنوات في كتابه «الجمهورية» بقوله : «ان اي تجديد في الموسيقى يحفل بالخطر بالنسبة للمجتمع كله وينبغي منعه . . . حينما تتغير الانماط الموسيقية فان القوانين الأساسية للمجتمع تتغير بدورها دائماً » (جي - ٤٢٤) وقد جاءت الثورة في ميدان الفن في فترة تل العمارنة مصحوبة بثورة دينية ، ودفعت بالامبراطورية المصرية الى حافة الانهيار . وقد عاد خلفاء اخناتون على العرش الذين كرسوا انفسهم لاسترداد الامبراطورية الى الدين والفن التقليديين .

وقد صحب التغيرات التي طرأت على الشعر الاغريقي وفن النحت والفلسفة ، التي كان بوسع أفلاطون مراجعتها ، اختلال سياسي وأخلاقي ، وخلال سنوات قلائل عقب وفاة أفلاطون والمقدونية ، ثم بعد ذلك من الامبراطورية الرومانية . لقد كتب أفلاطون في اطار حرب عظيمة ، هُزمت فيها اثينا وكلل الفوز هامات اسبرطه ، ولهذا السبب وهو في أحد جوانبه حكمة اكبر في التدابير السياسية لاسبرطه تفوق ما في تدابير اثينا ، وكتب كذلك في غمار جهد ذهب بلا طائل لكبح تطورات كانت توشك على ان تكتبد اثينا وبلاد الاغريق كلها سيادتها على مصيرها ، ومن العبث ان نلوم رجلاً ، كتب في تلك اللحظة بعينها من التاريخ ، لحدره في مواجهة التغيير بدلاً من ان ينظر الى التغيير باعتباره معادلاً للتطور .

يتلخص العلاج الذي يقترحه أفلاطون ، بايجاز شديد ، في الشمولية الحيرة benevolent totalitarianism : تقليص الحرية ، فرض الرقابة ، اقرار نظام يشبه الى حد كبير حكمه التفتيش في القرون الوسطى ، التي بررها القديس توما الاكويني ، وغالباً ما سقط شراح

أفلاطون في واحد من خطابين فيما يتعلق بالفلسفة السياسية : فإما انهم ركزوا على الشمولية التي قال بها ، وخلصوا من هذا الى انه كان شريكاً ، او أنهم ركزوا على اهتمامه بالخير والفضيلة والسعادة ، وخلصوا من هذا الى انه ما كان يمكن ان يكون من القائلين بالشمولية ، بل ومن المحتم انه كان ديمقراطياً . لكن قصة دستوفيسكي القصيرة عن المفتش العام في «الاخوة كرامازوف» توضح بصورة رائعة ، في حوالي عشرين صفحة ، ما تجاهله كثير من قراء «الجمهورية» و «القوانين» لأفلاطون : ان من الممكن المجادلة - وقد فعل أفلاطون والمفتش العام ذلك - بأن الحرية تقود البشر الى ان يكونوا أشراً وتعتساء ، بينما الطريق الأفضل والأكثر أمناً ، لم يكن الطريق الوحيد الى السعادة والفضيلة ، هو انتزاع حرية البشر .

يذهب أفلاطون مرة اخرى في كتابه : «القوانين» الى القول بأن : «الحياة الظالمة ليست حتماً وضيفة وفاسدة فحسب ، وانما هي ايضاً اشد تعاسة من الحياة العادلة والمباركة . . . وحتى بافتراض ان الامر لم يكن كذلك ولم يكن على نحو ما برهنت الحجة ، فان المشرع الجدير بمكانته ان أقدم يوماً على الكذب على الشباب ما كان بوسعه ان يتكرر كذبة ذات جدوى اكبر من هذه ، او كذبة سيكون لها تأثير أفضل في دفعهم الى القيام بما هو صواب طوعاً لا كرهاً . . . ان بمقدور المشرع . . . ان يقنع عقول الشباب بأي شيء ، لذا فما عليه الا التفكير والتوصل الى ما يؤمن بأنه سيحقق الأفضل للمصالح العام» (٦٣٣) .

يطرح أفلاطون في هذا السياق ملاحظتين تستحقان التمهيد ، لأن أرسطو أبدى اهتماماً خاصاً بهما . يقول أفلاطون . ان الاطفال الصغار يفضلون عروض الدمى وان الصبية يؤثرون الكوميديا والنسوة المتعلقات واليا فاعين من الرجال والناس بعمامة يجذون التراجيديا «ونحن الشيوخ يداخلنا أعظم السرور بالاستماع الى شاعر جوال وهو ينشد «اللياذة» و «الاوديسة» او احدى قصائد هزبود» (١٧) . وربما كان هذا هو ما دفع أرسطو الى القيام بمحاولته المتخبطة الواردة قرب ختام كتابه «فن الشعر» الى إثبات سمو التراجيديا على الملحمة .

يمضي أفلاطون قائلاً : انه يتفق مع الكثيرين «على ان روعة الموسيقى تقاس بما تبعته من سرور لكن السرور لا ينبغي ان يكون سرور أشخاص عابرين ، فأفضل الموسيقى هي تلك التي تبهج خيار الناس وأفضلهم تربية . وخاصة تلك التي تبهج الرجل الابرز في الفضيلة والتربية» ولكن لنفترض انه كان هناك قضاة عديدون على القدر ذاته من البروز والتميز ، ولم يقع بينهم اتفاق . ، في هذه الحالة ، ثمة ردان مختلفان تتضمنهما اعمال أفلاطون ، احد هذين الردين ، وهو يبرز في كتابي «الجمهورية» و «القوانين» ويتمثل في القول بأن عملية التربية بأسرها ينبغي ان تعد بحيث ان اولئك الذين تلقوها لن يختلفوا فيما بينهم ، اما الرد الآخر ، الذي يمثل روح محاورات افلاطون ، فهو انه في تلك الحالة يتعين على اولئك الذين وقع الخلاف بينهم ان يتفاهموا ، فيقرع احدهم حجة صاحبه بحجته ليروا من الذي سيقنع الآخر .

اما الملاحظة الأخرى التي تساعد في إلقاء الضوء على كتاب أرسطو ، «فن الشعر» فهي ان المشرع الحق ينبغي ان يقنع - فان لم يستطع الاقناع فعليه ان يرغم - الشاعر على ان يعبر بكلمات جميلة ونبيلة عن شخوص الرجال المعتدلين والشجعان والخيرين من كل الجوانب في أوزان شعره وعن موسيقاهم في انغامه» (١٨) .

تكمّن المفاجأة الكبرى الوحيدة في مناقشة الشعر في كتاب «القوانين» في السماح بالكوميديا : «فمن الضروري كذلك الأخذ في الاعتبار بالاشخاص غير اللائقين وبالا افكار غير المناسبة ، وتلك التي قصد بها اثاره الضحك في الكوميديا . . . ذلك ان الأمور الجادة لا يمكن ان تفهم دون الأمور التي تثير

الضحك، ولا يمكن فهم الاضداد قط الا بأضدادها اذا ما اريد للانسان ان يفهم كنه كل منها حقاً. مع ذلك، فليس مما يناسب الاختيار من الناس ان يمثلوا في الكوميديات، ومن هنا فان «عليه ان يأمر العبيد والغرباء المؤجرين بمحاكاة مثل هذه الامور، لكنه لا ينبغي ان يهتم بها اهتماماً جاداً قط، كما لا ينبغي لأي حر او حرة أن يتعلمها» (٨١٦). هل يعني هذا ان ارسطو فانس سيحظى بمكان في مدينة ارسطو؟ لا. «لن يسمح لشاعر كوميدي او لناظم الأناشيد الايامية» * والساطيرية ** بأن يسخر من أي مواطن» (٩٣٥) وقد كان ذلك على وجه الدقة هو ما يصنعه ارسطو فانس.

كذلك لم يغير أفلاطون رأيه فيما يتعلق بالشعراء التراجيدين. وليست هناك خاتمة لمناقشتنا لموقف أفلاطون في التراجيديا تفوق ايراد حكمه النهائي، الذي دبحه قبيل موته، حيث يقول: «لو أن أيًا من الشعراء الجادين، كما يطلق عليهم، الذين ينظمون التراجيديا جاء إلينا وقال: «آه، يا للغرباء! هل لنا في ان نمضي إلى مدينتكم وبلادكم، ام ان ذلك لن يسمح به لنا، وهل نجلب معنا شعراً؟ اعتقد ان ردنا سيكون: يا خير الغرباء، اننا ايضاً شعراء تراجيديون بقدر ما في وسعنا، وتراجيديتنا هي الأفضل والأنبى، لأن دولتنا بأسرها هي محاكاة لأفضل حياة وأنبى، وهي ما تؤكد انه حقيقة التراجيديا بذاتها. انتم شعراء، ونحن شعراء... متنافسون وخصوم في أنبل دراما، القانون وحده يتيمها كما نأمل. فلا تفترضوا اذن اننا سنسمح لكم في لحظة بأن تقيموا خشبة مسرحكم في الساحة العامة، او نقدم أصوات ممثليكم الجميلة لتعلو على صوتنا، ونسمح لكم بأن تخاطبوا نساءنا وأطفالنا والعامة فيما يتعلق بمؤسساتنا، بلغة غير لغتنا، وغالباً بلغة تناقض لغتنا. فسيكون جنوناً من الدولة ان تمنحكم هذا التصريح قبل ان يقرر القضاة ما اذا كان شعركم يمكن ان ينشد وما اذا كان مناسباً للتداول من عدمه. يا أبناء وسليبي ربة الفن، اعرضوا أولاً اناشيدكم على القضاة ودعوهم يقارنوها بأناشيدنا، فإذا كانت تماثلها او تفوقها فسنقدم لكم جوقه، اما اذا لم تكن يا اصدقائي فليس بمقدورنا» (جي-٨١٧).

كان حراً بأفلاطون، لو انه قدم لنا تعريفاً، يختلف بوضوح عن التعريفات الحديثة للتراجيديا. والفقرة التي اقتطفناها لتونا تفرض القول: بأن التراجيديا محاكاة للحياة، ولكن من الواضح انه ليس كل محاكاة للحياة يمكن ان تكون تراجيديا. وربما اضاف أفلاطون ان التراجيديا هي أعمال ادبية رصينة، تتحدث فيها الشخصيات بالتناوب، وتتقاسم موضوعاً نبيلاً من نوع ما. لقد كان هوميروس أول شاعر تراجيدي عظيم، وحينما كان أفلاطون يكتب كان هو نفسه آخر شاعر تراجيدي عظيم. وكما سبق لنا القول في بداية هذا الفصل، فانه كان بمعنى ما من المعاني وريث اسخيلوس ويوريبيديس. ولكن ماذا عن التراجيديا بالمعنى الأكثر تحديداً الشائع الآن والذي يفترض نهاية تراجيدية؟ ان أفلاطون لا يكتب فحسب باعتباره نداءً للشعراء التراجيدين في القرن الرابع ق. م. زاعماً بالفعل أنه ولي العهد الشرعي، وانما هو يشعر بأنه قد وصل إلى تخليص البشر من هذا النوع من التراجيديا. وقد

* الأيامية: نسبة إلى الايامبو، وهو الوزن الثلاثي في الشعر اليوناني. (هـ.م).

** الساطيرية: نسبة إلى الساطير Satyrs وهم خدم ديونيزوس وأرواح الغابات والتلال وما فيها من خصب ونباء. ويمثلون بهيئة مضحكة، وخاصة على شكل انسان له عضو من أعضاء الحيوان، مثل ذيل الفرس أو أرجل الماعز، والسمة ذات الدلالة في استخدام هذه الصفة في المتن تتمثل في انهم مرحون هازلون يجوبون العريضة. (هـ.م.)

يقنعنا الشعراء التراجيديون بخلاف ذلك ، لكن افلاطون يرمي الى ان يظهر لنا ان التراجيديا ليست ضرورية في الحياة الفعلية ، إذا ما أصغى الناس اليه فحسب .

لقد حاول افلاطون في «الجمهورية» و«القوانين» كليهما ان يرينا كيف ان الامور يمكن ترتيبها بحيث يقضي على التراجيديا ، وذلك لا من حيث كونها شكلاً أدبياً او من اشكال التسلية فحسب وفي معرض الرد على اولئك الذين يرفضون علاجاته مفضلين العنصر السقراطي فيه على العنصر الفيشاغورسي ، وتصويره للفرد الفخور الساخر بصورة المجتمع «العادل» - يقول : ان استشهاد وموت الانسان العادل حقاً هما انتصار يبلغ من الجلال انه لا يعود هناك مجال على الاطلاق للنحيب او الخوف او الاشفاق .

الفصل الثاني

أرسطو: القاضي العارف

(٧) مدخل الى كتاب «فن الشعر»

لم يقدر لكتاب آخر ان يؤثّر في كل من التفكير حول التراجيديا، وفي التراجيديا ذاتها، مثلما قدر للفصول الخمسة عشر الأولى من كتاب «فن الشعر» لأرسطو، التي يصل طول كل منها في المتوسط الى صفحة كاملة. ومع ذلك فان «فن الشعر» مفارق للفلسفة، على نحو متزايد بطريقتين بالغتي الاختلاف. ورغم ذلك فما من شك في ان الطريقة الأولى التي يفارق بها الفلسفة تساعد في تبرير تأثيره، الذي لا نظير له، على الشعراء والنقاد.

لا يتضمن الكتاب الا عدداً محدوداً من الحجج. وهذه القلة من الحجج تبدو ظاهرياً غير مكتملة ومما لا يمكن الدفاع عنه. ومبادئ «فن الشعر» الشهيرة هي غالباً أقوال فاصلة قاطعة، تتألف من سطور قلائل، لا نظريات يحاول أرسطو طرحها بعناية. والنغمة العامة للكتاب أمرة تماماً، كما ان الاقوال الفاصلة التي يتضمنها باترة وقاطعة. وبدلاً من مناقضة مزاعم أرسطو اصبح تفسيرها من قبيل الصرعة، كما لو كانت نصاً مقدساً. وقد جعل وجود أجيال من الشراح النقاد المحتملين يتراجعون. وفي العديد من النقاط، يبدو من الايسر كثيراً الاختلاف مع أرسطو، ولكن ثمن الانشقاق هو التشكك المفهوم في ان المرء لا يلم بالادبيات موضع التناول بكل تفسيراتها العويصة. وقد افرخ ثقل التراث نزعة سكولاستية، (والبط يجب ما يبطط!).

ليست ندرة الحجج، وان كانت بالمعايير الحديثة شيئاً مجافياً للفلسفة، بالشيء غير المألوف في الأعمال الفلسفية، وتتصف بها أعمال كان لها أعظم التأثير. ففي محاورتي «الدفاع» و«المائدة» لأفلاطون هناك محاولة للجدال وطرح الحجج، وفي محاورتي «اقريطون» و«طيباوس» لا تبدو الحجج مؤثرة كثيراً. وحتى كتاب «الجمهورية» يتميز بسبب رؤية أفلاطون ووجهات نظره بأكثر مما يبرز بسبب محاولاته المتعثرة غالباً في مجال تقديم البراهين. ومع ذلك - أم ترى بسببه؟ - فان هذه الأعمال كانت لها فتنها الدائمة على نحو يفوق الأعمال التي كتبت بتدقيق منطقي أكبر.

من الواضح ان مؤلفات نيتشه هي حالة تذكّر ومثال يورد في هذا الصدد. لكن العديد من الفلاسفة ما كانوا ليرددوا في القول ان هذه المؤلفات، ولهذا السبب عنه، تطرح فلسفة متهافة. وتبدو مؤلفات هيجل عند الطرف الآخر من البندول بالنسبة لأعمال نيتشه. ولم يكن هيجل، فيما يبدو، يكره الجدال، بل انه يصّر على ان يكون سريعاً، دقيقاً منهاجياً، وعلمياً. ومع ذلك، فها هنا ايضاً تفتننا الرؤية ووجهات النظر. وعدم كمال حجج هيجل وتعذر الدفاع عنها يقدمان للدارسين الذين فتنوا بأعماله عملاً لا نهاية له يتعين عليهم انجازها.

هكذا فان «فن الشعر» يشترك في الكثير من القواسم مع الأعمال التي طرحها الفلاسفة الثلاثة الآخرون الذين كان لأفكارهم عن التراجيديا التأثير الأعظم، هكذا فانه بالمعنى الشائع بين الفلاسفة المحترفين في البلاد الناطقة بالانجليزية يعد «فن الشعر» لأفلاطون و«ميلاد التراجيديا» لنيتشه وتناولات أفلاطون وهيجل للتراجيديا أعمالاً غير فلسفية.

ليس «فن الشعر» عملاً فلسفياً بالمعنى الشائع الآن بين غير الفلاسفة: فلم يكن أرسطو معنياً بآراء الشاعر حول الانسان ومكانته في العالم. وفي الفصول التالية لذلك يتناول المقولة بالحديث، لكن تأثير ما يطرحه يعتمد الى حد كبير على ما يقوله فيما يتعلق بالعقدة. وقد ثار العديد من المناقشات حول ما يعنيه بالتطهير وبالخطأ Catharsis and Hamartia cognition وعن الرحمة والخوف التحول

والخوف Reversal Pity and Fear and Recognition وحول ما اذا كانت هذه الترجمات صحيحة، وعما اذا كان قد شدد على وحدة الزمان والمكان او على البطل التراجيدي. لكن هذه المشكلات وغيرها مما يماثلها، والعديد منها من النوع الدقيق، قد حولت الانتباه عن الضيق الغريب للمنظور الذي يتبناه.

لا ينبغي على ذلك ان كتاب «فن الشعر» ينبغي النظر اليه باعتباره عملاً غير فلسفي. ولا يتعين النظر بجدية الى الاستخدام الشعبي للشائع للفظ «فلسفي»، وآراء عمداء الكليات الانجلو-أميركية وأساتذتها فيما يتعلق بما يشكل فلسفة. وما ليس كذلك بتغير بصورة سريعة، شأن الصرعات الأخرى. فعلى سبيل المثال، وطوال اكثر من عقد من الزمان بعد الحرب العالمية الثانية كانت الحيلة المتمثلة في القول: «لكن ذلك ينتمي الى علم النفس تعد اعتراضاً ساحقاً». ثم اكتسب كتاب «البحوث الفلسفية» لودفيج فيتجنشتاين * L. Wittgenstein (الصادر في ١٩٥٣) المزيد من التأثير وغدا علم النفس الفلسفي واحداً من أكثر موضوعات الفلسفة الأكاديمية شيوعاً.

ورغم ذلك، فقد يميل العديد من الفلاسفة هذه الأيام، في مواجهة كتاب «فن الشعر»، الى القول: بأنه قد مضى الوقت الذي كانت فيه الأقوال الجامعة التي يتم المضي بها الى حد الغموض والتناقضات الظاهرية تستحق لا السخرية المزوجة بالضجر، وانما محاولات التفسير المضنية. لكن الادبيات المتزايدة التي تدور حول فيتجنشتاين توضح أن هذا الوقت لم ينقض بعد. ورغم هذا كله، فان «فن الشعر» هو دون شك عمل مرهق، حوالي ثلاثين صفحة من الطروحات المتنوعة، بعض التاريخ، تعريف، كثير من المزايم التي لا تعدوان تكون تحديداً لشروط او طرحاً لتعميمات، وان لم يكن واضحاً اي هذين الصنفين يعالج الزعم الواحد على الدوام. وهذا العمل لا يعد نموذجاً لما ينبغي ان تكون عليه الفلسفة، لكنه يقدم مثلاً لما كانته.

ومع ذلك، فهذا العمل لأرسطو حول هذا الموضوع يعد نسيجاً وحده، ويرجع ذلك في احد جوانبه الى ان ما هو محدد اكثر اقناعاً عما هو منتشر على نحو ما يقول أرسطو نفسه «فن الشعر» (٢٦: ٦٢) ويقينا ان تلك هي احدى النقاط التي يناقض نفسه فيها، على الأقل من حيث الشكل، فهو هنا يحاول في الصفحة الأخيرة من الكتاب ان يقر امتياز التراجيديا على الملحمة بالقول بأنها اقل طولاً. غير انه قبل ذلك قال بالطريقة القاطعة ذاتها: «كلما طالت الخرافة - بشرط امكان ادراك مجموعها جملة - ازداد جمالها الناشئ عن عظمها» * (١) وبينما نجد ان هذا الطرح أقرب الى الذوق السائد الآن، الذي

* فيتجنشتاين: لودفيج جوزيف جوهان ١٨٨٩-١٩٥١ فيلسوف نمساوي المولد، من ابرز مؤلفاته إضافة الى الكتاب المشار اليه في المتن «رسالة منطقية فلسفية» ١٩٢١ و «الكتابان الأزرق» و «البنى» وهما عبارة عن المحاضرات التي املتت على طلابه في الفترة من ١٩٣٣ - ١٩٣٥ ونشرت بعد وفاته في ١٩٥٨. كان تأثيره على الفلسفة الحديثة عظيماً وخاصة بالنسبة لنمو الوضعية المنطقية في الأقطار الأوروبية.

* * جميع الترجمات للمقتطفات من «فن الشعر» تمت بالرجوع الى الترجمة العربية التي انجزها د. عبدالرحمن بدوي

الصادرة عن دار الثقافة - بيروت - ١٩٧٣.

يميل الى اللوحات الضخمة، والروايات الطويلة، والمقالات التي تقول على امتداد عشرين صفحة ما يمكن طرحه، ربما في صفحة واحدة، فانه لا يمكن نفي صفة العظمة والشموخ عن كتاب كرس في أقل من عشرين صفحة الاطار الذي نوقشت فيه التراجميا منذ ذلك الحين، وطرح مقولات رغم غموضها، الا ان شيئاً لم يقدر له ان يتجاوزها في عطائها وقدرتها على الابعاء.

علاوة على ذلك فان كتاب «فن الشعر» هو عمل يحدّد أبعاد ميدان جديد، ويضع اسس علم بالمعنى العتيق لهذا الاصلاح، الذي يقف بمحاذاة الاصطلاح الالمانى Wissenschaft. ولم يبحث أفلاطون الشعر باستفاضة الا في صدد الفلسفة السياسية فحسب، وعلى الرغم من انه خصص له مساحة تفوق ما خصصه اكزبنوفانس وهرقليطس، اللذان وجها قولاً لاذعاً على نحو عرضي للشعر، الا انه كتب عنه أيضاً من وجهة نظر المناظر العنيف والمعلم الاخلاقي، او بتعبير اخر كتب عنه كمتنبى.

وقد كتب أرسطو كذلك عن الشعر في كتابه «السياسة» Politics ولكنه في «فن الشعر» كان اول من عالج هذا الموضوع بطريقة تستهدف ان تكون علمية اكثر منها جدالية، وأول من درس الشعر بما اعتقد انه اصطلاحاته الخاصة. هكذا فانه عمل رائد، لكنه عمل قبله الكثيرون على أنه عمل نهائي ومكتمل النمو.

وليس بين يدينا من هذا العمل الا جزء منه، فربما كان هناك قسم ثان لم يصل الى أيدينا. والأطروحة الموجودة الآن مقسمة الى ستة وعشرين فصلاً، يعد الثاني عشر منها والذي لا يتجاوز طوله صفحة واحدة منحولاً (٢). وقد يكون بمقدورنا ان نقسم العمل الى خمسة أجزاء:

١ - الفصول الخمسة الأولى مقدمة. ٢ - الفصول من السادس الى الثامن عشر تشكل ملحقاتاً لهذا الجزء. ٤ - الفصول من التاسع عشر الى الثاني والعشرين تعالج المقولة. ٥ - الفصول الاخيرة تقارن التراجميا باللمحة.

واذا اعتبرنا أن الكتاب كله يمكن ان يطالع في ساعة واحدة، او اذا قرأ المرء على سبيل المثال ترجمة الز Else ذات الشروح «وتقع في ٦٨٦ صفحة حتى رغم حذف مناقشة المقولة» فإنه يدرس في عام، فاننا لن نتناول «فن الشعر» فقرة فقرة. وعلى امتداد النصف الأول من هذا الفصل سنركز انتباهنا على جملة واحدة: تعريف أرسطو الشهير للتراجيديا.

جاءت مناقشات أفلاطون للشعر على نحو قد يكون من مفارقة المؤلف معه ان نجعل الجملة واحدة ثقلاً بالغاً: فمن اليسير ان تصبح النتيجة مماثلة لصورة التقطت لخطيب مرن الوجه على نحو استثنائي، فتجمد بحياه في وضع لم يتخذه لأكثر من جزء من الثانية. ذلك ان نثر أفلاطون لا يكف قط عن الحراك. لقد كتب محاورات لا لأنه في قرارة نفسه كان شاعراً فحسب، وانما لأنه كان كذلك مفكراً جدلياً، وحتى اذا كان الشريك في المحاور لا يقول اكثر من «صحيح تماماً» فان المتحدث يجرب مواقف مختلفة، مكرهاً الآخر على القبول، ومتفادياً ضرباته. ومن هنا، فقد حاولنا ان نمر عبر الاعمال التي انجزها أفلاطون طوال عمره. لكن منهاجها يناسب أرسطو اذا بدأنا بالتعريف وتمهلنا عنده.

(٨) تعريف أرسطو للتراجيديا

«فالتراجيديا اذن هي محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم، بلغة مزودة بألوان من التزيين تختلف

وفقاً لاختلاف الاجزاء، وهذه المحاكاة تتم بواسطة اشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية، تثير الرحمة والخوف فتؤدي الى التطهير من هذه الانفعالات «٦-٥٩٤»

Tragedy (tragoidia) then, is the imitation (mimesis) of a good (spoudaias) action, which is complete and of a certain length by means of language made pleasing for each part separately, it relies in its various elements not on narrative but on acting: through pity (eleos) and fear (phobos) it achieves the purgation (catharsis) of such emotions.

هذه هي ترجمة جروب Grube، لكنني اضفت بين اقواس بعض الكلمات اليونانية التي نوقشت معانيها كثيراً. دعنا نبحث هذه الاصطلاحات لا على أمل العثور على معادلات انجليزية مكتملة، فلئن كانت هناك كلمات معادلة على الاطلاق لكان من المنطقي ان يكتشفها جروب او الز، وانما لايضاح معانيها والامساك بناصية المشكلات التي تثيرها. وبعض هذه المشكلات ليس لغوياً ولا متعلقاً بفقه اللغة ولا تاريخياً وانما هو جوهرى وفلسفي. سنهتم لا بها يحتمل ان ارسطو قد عناه فحسب وانما كذلك بما سيدو أنه حقيقة الامر.

التفسير المعتاد لكلمة تراجيديا tragoidia أنها تعني انشودة الماعز «tragon oide» ومن المفترض الى حد كبير أن الجوقة الأصلية كانت تتألف من الساطير، الذين كانوا في بعض الجوانب يشبهون الماعز، غير ان (الز) قد ذهب في كتابه الصادر عام ١٩٦٥ بعنوان «أصل التراجيديا الاغريقية وشكلها الاول» The origin and early form of Greek Tragedy الى القول بأن هذا التفسير خاطيء، على الرغم مما قال به نيتشه وجلبرت موراي G. Murray وما يدعى بمدرسة كامبردج بمن تظم من فقهاء اللغة وكل النقاد والكتاب الذين اعتمدوا على هذا أو ذاك ممن سبق ذكرهم. أما طرحه الخاص الذي ناقشه ببراعه واقتضاب فهو ان لفظ tragoidoi كان اللقب الرسمي للمتسابقين في التراجيديا، اولئك الذين تنافسوا بالفعل للحصول على الجائزة (ص ٥٦) وان الجائزة الأصلية التي كان التراجيديون يتنافسون عليها كان ماعزاً. ومن المحتمل الى حد كبير أن الاسم كان تعبيراً ساخراً، حينما استخدم كلقب للمرة الأولى: وقد يحتمل لفظ حكيم الماعز goat bard هذه الإشارة (ص ٧٠). «كان المتنافس الأصلي في المسابقة التراجيدية، وبالتالي الحامل الوحيد للقب tragoidos قبل عام ٥٠٩ أو ٥٠٢ ق.م. هو الشاعر التراجيدي. وكان الشاعر هو كذلك الممثل الوحيد الذي يؤدي قصة. . . وقد اشتقت كلمة tragoidia من tragoidos. . . وكان ثيبس * . . أول تراجيدي tra-goidos وكانت التراجيديا tragoidia هي ما أبدعه. . .» (ص ٥٧).

يقول أرسطو عن التراجيديا انها «نمت شيئاً فشيئاً» بانماء العناصر الخاصة بها، وبعد ان مرت بعدة أطوار ثبتت واستقرت لما أن بلغت كمال طبيعتها الخاصة. وكان سوفوكليس، أول من رفع عدد الممثلين من ممثل واحد الى اثنين، وقلل من أهمية الكورس «الجوقة» وجعل المكانة الأولى للحوار

* ثيبس Thespis: شاعر يوناني قديم من ايكاريا في ايكاريا في ايتاكا، يعتبر مؤسس الدراما، حيث انه كان اول من استخدم ممثلاً في مسرحياته إضافة الى الجوقة وقائدها. نال الجائزة في اول مرة أقيمت فيها الاحتفالات الديونيزوسية حوالي عام ٥٣٤ ق. م، ولم يبق لنا من أشعاره الا عناوين مسرحياته، وحتى تلك قد تكون منحولة.

(٤: ١٤٩).

ويشير الز في تعليقه الى «التجديدين المنسوبين هنا الى سوفوكليس ينسبان كلاهما الى اسخيلوس في موضع آخر، وليس لأي منهما تأثير ظاهر على حجة أرسطو» (ص ١٦٨) ويعتبر هذا الجزء من الجملة مقحماً لا من قبل أرسطو وانما من قبل آخرين، ويعتقد الز ان اسخيلوس هو الذي رفع عدد الممثلين الى ثلاثة بعد أن رفعه الى اثنين في وقت سابق من مسار ابداعه. (٣) والنقطة المهمة هنا هي اننا لا نجد في تراجيديات اسخيلوس الاولى ما يزيد على ممثلين يتبادلان الحديث على خشبة المسرح في وقت واحد قط. فقد كانت قواعد المسابقة السنوية تسمح بوجود ممثلين اضافيين مع التزامهم الصمت، لكن ممثلين اثنين فقط كان بوسعهما القيام بأدوار تتضمن الحديث، وكان بمقدورهما معاً ان يؤديا ادواراً عديدة بالتتابع. اما في «اللاوسية» فان اسخيلوس يستخدم ثلاثة ممثلين. والسؤال هو ما اذا كان قد أدخل ممثلاً ثالثاً ام انه قبل تجديداً ادخله سوفوكليس ووظفه في استخداماته الخاصة المذهلة. وتتطلب كل تراجيديات سوفوكليس الموجودة بين أيدينا ثلاثة ممثلين باستثناء «أوديب الملك» أي آخر مسرحياته التي تتطلب اربعة ممثلين. (٤)

من الواضح ان أرسطو كان يعتقد أنه باضافة الممثل الثالث وظهور تراجيديا سوفوكليس، المؤلفون لنا من خلال سبعة نماذج بقيت بين أيدينا، فان التراجيديا وجدت طبيعتها الحققة، وحينها يناقش التراجيديا فان ذهنه ينصرف الى مسرحيات سوفوكليس ويوريديس ومن تلاهما، وهو لا يستبعد اسخيلوس كلية، ففي الفصل السادس عشر (١٥٥) نجد اشارة عابرة الى «حاملات القرايين The Libation Bearers» وفي الفصل الثاني عشر يدين «جميع الذين عاجلوا تاريخ نهب طروادة كله بدلاً من معالجته أجزاء كما فعل يوريديس وأولئك الذين تناولوا تاريخ نيوبه كله بدلاً من ان يصنعوا صنيع اسخيلوس (١٥٦)» (٥) وفي قائمة سبقت ذلك بأسطر قلائل يأتي على ذكر مسرحية او مسرحيتين لاسخيلوس. وفي موضع تال (٢٢: ٨) وفي غمار مناقشة أرسطو لـ «المقولة» يقارن بيتين من اسخيلوس ويوريديس يتماثلان باستثناء كلمة واحدة. غير انه بخلاف ذلك يستبعد اسخيلوس من الصورة التي يرسمها أرسطو، بينما يرد ذكر كل من سوفوكليس ويوريديس بصورة متواترة، ويحال الى مسرحياتهما بصورة مستمرة لايضاح المعاني. كذلك يرد ذكر العديد من كتاب المسرح الذين لم تصل أعمالهم الينا.

وربما يكون في هذا الكفاية في الوقت الحالي، لايضاح ما يشير اليه أرسطو حينما يتحدث عن التراجيديا، فقد حاول ان يطرح تعريفاً حقيقياً لا مجرد اشتراط، وليس بوسعنا ان نختلف حول اي قضية ما لم نؤسس بدورنا نقاشنا على التراجيديا الاغريقية معظم الوقت، مشيرين الى التطورات اللاحقة بصورة عرضية فحسب، على الأقل في الفصول الأولى.

وعلى الرغم من ان ارسطو كان واحداً من اعظم الميتافيزيقيين في كل العصور، فان منظوره في هذا الوضع ليس بالمنظور القبلي apriori كما هو حال العديد من الكتاب المحدثين الذين تناولوا التراجيديا. واذا ما شئنا ان نقدم مثالين فحسب لأشرنا الى ريتشاردز J. A. Richards في كتابه الشهير «مبادئ النقد الأدبي Principles of Literary Criticism» الصادر في ١٩٢٤، حيث يصنف الجانب الاعظم من التراجيديا الاغريقية، وكذلك معظم التراجيديا الاليزابيثية باستثناء مسرحيات شكسبير الست الكبرى (باعتبارها) شبه تراجيديات (٢٤٧)، بل انه لا يقول لنا أي ست

مسرحيات كبرى يقصد . (النقد المنتمي الى هذا النوع يعتمد على الففزة الاستباقية من جانب واحد) one-up manship من ناحية اخرى فان لا يونيل ابل Lionel Abel يشدد على انه بينما كتب الاغريق تراجيديات اصيلة ، فان شكسبير لم يكتب مثل هذه التراجيديات ، باستثناء وحيد يتمثل في مسرحية «مكبث» (٦) . وهو لا يعتبر «يوليوس قيصر» و«كورولانوس» والمسرحيات الأخرى العديدة التي تعتبر أعمالاً تراجيدية عادة كذلك ، فضلاً عن هذا فانه لا يتنازل بالتساؤل عن عدد التراجيديات الاغريقية التي يمكن ان تحظى بالإقرار عندما يحكم عليها بمعياره البعيد عن الوضوح . ومن المحتمل تماماً الا تفلح في هذا الا ثلاث مسرحيات فقط (٧) . ولكن حتى اذا أفلحت في هذا ست مسرحيات فانه سيكون اقل تضليلاً لو انه ذهب الى القول بأن «مكبث» هي أقرب الى هذه المسرحيات من أي من مسرحيات شكسبير الأخرى . ولكن لو ، أنه قال ذلك ، او لو ان ريتشاردز أبلغنا بأن تراجيديات قليلة تشترك في سمات معينة تثير الاهتمام ، لبدت ملاحظاتها اقل جاذبية بالنسبة لنا . فلو أن قلة من المسرحيات تشترك في سمات معينة تثير الاهتمام لبدت ملاحظاتها اقل جاذبية بالنسبة لنا . فقلة من القراء هي التي تحمل حمل الجد أقوالاً متكلفة من قبيل : «هيمو هو الفيلسوف الحقيقي الوحيد الذي خرج من بين ظهراي البريطانيين» او «معظم الفلسفة الاغريقية وكذلك الفلسفة الحديثة باستثناء ستة عمالقة هي حقاً شبه فلسفة» ، ولكن قدراً كبيراً من المناقشات المعاصرة الدائرة حول التراجيديا انها يتم على مستوى يبدو لنا معه انه لا مجال لانكار ان ابل وريتشاردز هما من افضل الكتاب حول هذا الموضوع . وبالمثل فإنه ليس موضع تساؤل ما اذا كان كتاب «فن الشعر» لأرسطو ، على الرغم من كل اخطائه ، أكثر إيجاء وإلهاماً .

(٩) المحاكاة

اننا الآن على استعداد لبحث المحاكاة mimesis ، التي ترجمها كافة الترجمات الانجليزية القياسية ، ابتداء من ترجمة س . هـ بوتشر S.H. Butcher وانجاريايووتر Ingmar Bywater الى جروب وElze الى imitation . ولنا بحاجة الى اصطلاح انجليزي ، وعلى الاقل منذ صدور كتاب اريك اورباخ Erich Auerbach باللغة الانجليزية الذي يتخذ الاصطلاح الاغريقي عنواناً له ، ونحوه سريعاً الى واحد من اكثر الدراسات التي تلقى الاهتمام والإعجاب في الادب المقارن ، اصبح بمقدورنا بالتأكيد ان نتحدث عن mimesis دون ان نعالجها كلفظ منقول عن اليونانية ، يحمل علامة فوق الحرف الوسيط ، ولكن المشكلة تظل قائمة ومتمثلة في كيفية فهم المحاكاة .

ان ما يتعين اظهاره هو عدم ملائمة اصطلاح imitation والالفاظ الأخرى ، التي يفترض انها تعادله ، فنحن نرغب في ان نستشعر ما قصده أرسطو ، وأن نساءل الى أي حد حالفه الصواب . يستخدم هذا الاصطلاح في الجملة الثانية من كتاب «فن الشعر» : «الملحمة والتراجيديا» ، بل

والكوميديا والديثرمبوس*، وجلّ صناعة العزف بالناي والقيثارة هي كلها أنواع من المحاكاة -mim-esis في مجموعها «وحتى اذا كنا على استعداد لابتلاع الاشارة الى ان الملحمة والتراجيديا والكوميديا «تقلد» شيئاً، فما الذي يقلده الديثرمبوس ؟ وما الذي يقلده جل صناعة العزف بالناي والقيثارة؟ وقد اقترح لفظ Representation في بعض الأحيان باعتباره ترجمة أفضل لاصطلاح mimesis وفي بعض السياقات يعد هذا اللفظ أفضل وفي سياقات اخرى يبدو لفظ imitation مناسباً بصورة أكبر. وفي الكثير منها، ومن بينها الجملة التي اقتطفناها قبل قليل، وفي تعريف أرسطو للتراجيديا لا يبدو لأي من اللفظين كبير معنى .

لا يقوم أرسطو بتصنيف جل صناعة العزف بالناي والقيثارة باعتباره محاكاة فحسب، بل يذهب بالفعل الى القول بأن الموسيقى تتجاوز الفنون الأخرى كافة في قدرتها على المحاكاة (السياسة ٥٠٨ : ٤٠). ودعنا نقول ان الايقاعات والانغام تخلق صوراً مذهلة «للغضب والاعتدال وكذلك للشجاعة وضبط النفس ونقائضها كافة والصفات الاخلاقية الأخرى». ليست الاعمال الفنية البصرية بعمليات تصوير للشخصية لكننا في الموسيقى نجد R. mimestaton mimemata ton ethon Rackham الذي اقتطفنا من ترجمته قبل قليل، وان لم يكن ذلك بدأب بالغ على النحو التالي: «Imitations of character» التي يترجمها هـ . راخام .

لم يميز الاغريق، بشكل حاد، على نحو ما نفعل غالباً، بين المحاكاة وخلق الصور المذهلة - ان شئنا استخدام اللفظ الذي ذكرته في ايضاح ما عناء ارسطو - والتعبير . وفي اللغة الانجليزية سيكون من قبيل اللحن في الكلام والتضليل في المعنى، ان لم يكن من الخطأ الصراح، ان نقول ان الموسيقى تحاكي imitates الغضب او الشجاعة . ولكن يكون هناك بالكاد معنى في القول بأن الموسيقى تتجاوز الفنون البصرية في قدرتها على تقليد الشخصية او الصفات الاخلاقية . وأولئك الذين يعودون الى نظريات المحاكاة، لكي يسوقوا ارسطو حجة في صف محاولات محاربة النظريات الرومانسية، التي تتحدث عن التغيير، الابداع، والتخيل، انما يجانبهم الصواب في فهم المعنى الذي اراده أرسطو ويسئون اليه . من الواضح ان مفهوم الفن باعتباره محاكاة مستمد من أفلاطون (٨) لكنه عند أرسطو يفتقر الى النفحات الافلاطونية الصورية الاضافية . وبينما لا توجد كلمة انجليزية تعبر عن معنى الاصطلاح الاغريقي mimesis بصورة مناسبة في كل السياقات، فان بمقدورنا على الأقل ان نلفت الانتباه الى شيء جدير بالاهتمام، بطرح بعض الكلمات التي تعد موحية، في العديد من المواضع من كتابات افلاطون وأرسطو كليهما: الايهام، make-believe، والتظاهر pretend، طرق التظاهر ways of pretending والمعنى المناسب هو الذي يقول به طفل في الثالثة من عمره بعد ان يضع كتلة صفراء فوق كتلة زرقاء: «هذه شطيرة مظهرية this is a pretend sandwich وربما كانت فرحة الطفل بالتظاهر بأن ما يراه شطيرة أكثر أساسية من فرحته بالمحاكاة، وفي بعض الاحيان يتزامن الامران، ولكن المحاكاة imitation توحى بالاستنساخ، بينما «التظاهر» و «الايهام» يستدعيان للذهن دور الخيال .

* الديثرمبوس: نشيد يتغنى به في أعياد باخوس، اله الخمر في الميثولوجيا اليونانية، نأ وتطور وأصبح فناً شعرياً قائماً بذاته. في أواخر القرن الخامس ق. م. بدأ طابعه يتغير مع زيادة أهمية الناحية الموسيقية على الناحية اللفظية وإدخال الأغاني التي يتغنى بها شخص واحد. واستمر هذا الاتجاه طوال القرن الرابع ق. م، ويعد هذا القرن بدأ يفقد أهميته، وان كان الشعراء قد اصلوا معالجته .

بوسعنا ان نتصور كاتباً ملتزماً بشدة بالنظرية القائلة بأن الفن كله يتضمن محاكاة، ويذهب بسبب أغراضه الخاصة الى القول بأنه حتى موسيقى الناي والقيثارة يمكن وضعها في هذا الاطار بشكل ما، وان لم تكن كيفية القيام بذلك واضحة، لكننا لا نستطيع ان نتخيله ذاهباً الى القول بان الموسيقى هي اكثر الفنون ايغالا في المحاكاة. ومن المؤكد ان النحت والتصوير والتراجيديا والكوميديا اكثر اتساماً بطابع المحاكاة، والموسيقى اقل الفنون ايغالا في المحاكاة، ان كانت توغل فيها أصلاً.

ومن ناحية اخرى، فانه أصبح في المعنى أن يقال بأن الموسيقى تتضمن قدراً اكبر من الايهام والتظاهر من اي فن آخر، فالفنون الأكثر ايغالا في المحاكاة بصورة صارمة تتظاهر بأن شكلاً يبدو كشاب او كفتاة وصور بحيث يبدو شبيهاً بواحد منهما وان كان من الرخام بالفعل انها هو انسان. او ان رجلاً يبدو كما لو كانت تحتاحه كل مشاعر العذاب واليأس انها يعاني بالفعل من هذه المشاعر. وفي هذا كله فان الهوة بين ما نراه وما ندفع للاعتقاد به ليست بمثل هذه السعة تقريباً، على نحو ما هو الحال في الموسيقى. حيث الواقع الكامن وراء الانفعالات المدعاة هو موسيقى يحمل نايًا او قيثارة - أو اذا شئنا استخدام مثال اكثر حداثة - قوساً مشدوداً من شعر الخيل يمرر على خيوط محكمة من أمعاء القطط.

حينما يتحدث أرسطو عن التراجيديا، باعتبارها محاكاة لحدث، على نحو ما يفعل مراراً وتكراراً، فان حدثاً ايهامياً او مدعى يقترب اكثر من المعنى الذي يقصده بالمقارنة بمحاكاة الحدث او استنساخه. وحينما يشيد أرسطو بهوميروس اذ كان هو وحده فقط من بين جميع الشعراء ليس عليه ما ينبغي ان يفعل. وقد ينبغي للشاعر ان يكون ما يتكلم به يسيراً قليلاً وذلك انه ليس هو في هذه شبه محاك (٢٤: ١٦٠) فان ترجمة جروب للفظة mimetes في نهاية هذا المقتطف energy is imitation تجعل هذه الفقرة، فيما يدولي، وكأنها لا تعني شيئاً. ولا يقدم هامش جروب المطول كبير عون لنا، حيث يقول: «... ان الشاعر حين يتحدث على وجه الدقة بضميره الشخصي، عندئذ فحسب يمكن ان يقال ان الشاعر لا يحاكي، ذلك ان السرد ليس محاكاة، اللهم الا اذا كانت كلمة محاك imitator تعني هنا، كما هو الحال في الفصل الثالث، الشخص impersonator». وأعتقد ان المعنى الذي يريده أرسطو في هذه الفقرة لا يتمثل في ان السرد هو المحاكاة، فهو يمضي نوًا الى القول بأن الشعراء الآخرين: منهم من يجاهده ويكون له تشبيه وحكاية في أشياء يسيرة، وأما ذلك فمن حيث انها عمل صوراً يسيراً فهو يقوم على ادخال رجل او امرأة او عادة في حكايته. والمعنى هو انه طالما يتحدث الشاعر، بدلاً من أن يترك شخصياته تتحدث، فانه ليس بمحاك، وليس بمنغمس في الايهام، وليس بمتظاهر.

ومن قبيل المصادفة فإن إلز بدوره قد صادف المتاعب في التعامل مع هذه الجملة، ولم يقم بترجمتها حرفياً على الاطلاق، حيث يقول: اي ان الشاعر نفسه ينبغي ان يتحدث بأقل قدر ممكن، وليس لذلك يعدّ شاعراً (٦١٩) لكن أرسطو يقول ما يلي: touta mimetes kata ou gar est. ومعناها «انه ليس هو في هذه شبه محاك» (٩).

لست أزعج ان أرسطو يستخدم اصطلاح محاكاة ومحاك بطريقة أحادية المعنى تترجم في يسر

بلفظين اثنين، واثنين فقط، في اللغة الانجليزية، ولست ادعي بأن هذا ينطبق على أفلاطون كذلك وعلى اليونانية القديمة المتداولة بصفة عامة، وانما كل ما قصدت قوله هو ان ضروب عدم ملاءمة كلمة imitation المألوفة لدى نقاد الأدب بصورة أقل منها لدى دارسي فقه اللغة التقليدي، قد أدت الى صعوبات نحن في غنى عنها في فهم المعنى الذي قصده ارسطو، والى قدر كبير من النقد الأدبي والدراسات في علم الجمال، يفتقر الى الدقة في تبيين المعاني.

لقد جرى ربط المحاكاة، على وجه الخصوص، بقول هاملت: «اعرضوا المرأة على الطبيعة! Hold the mirror up to nature وهو الامر الذي لم يقصده، ارسطو على الاطلاق، كما سبق في ان حاولت الايضاح، وتمت الاستعانة بحجة فيلسوف قدير لدعم خدعة بارعة، تؤدي مهمتها على نحو جميل في مقطع من مسرحية «هاملت»، لكن ذلك لا يساعدنا كثيراً في الاقتراب من التراجيديا الاغريقية، التي لم يقصد بها، أيًا كان ما اريد منها، ان تعرض مرآة على الطبيعة (١٠).

في الجملة الاخيرة من الفصل الثاني من كتاب «فن الشعر» يستخدم الفعل mimeisthai بطريقة تستدعي ترجمته بالفعل imitate أي يحاكي «وهذا الفارق بعينه هو الذي يميز التراجيديا من الكوميديا، وهذه تصور الناس ادنياء وتلك تصورهم أعلى من الواقع» ولكن هذا لا يفند بحال ما قيل هنا فأرسطو بشكل عام يشدد على ان «التراجيديا لا تحاكي الناس بل تحاكي الفعل والحياة» ويرجع الى هذه النقطة مراراً وتكراراً. والتباين الحاد بين التراجيديا والكوميديا ينبغي ان يفسر باعتباره يعني القول، بأن الاولى تقدم لنا باناس مدعين ادنياء pretend أعلى من الواقع بينما الثانية تستحضر أناساً إيهاميين make believe أدنياء.

وعلى الرغم من هذا كله، فان هذا التباين بين التراجيديا والكوميديا يركز على ما يمكننا ان نصفه، مستخدمين اصطلاحات ارسطو، بأنه فارق عرضي وليس شيئاً جوهرياً. وتبدو تعميقاته صحيحة بالنسبة لمعظم المسرحيات الاغريقية الكلاسيكية، لكن ما من حاجة تدعو الكوميديا الى ان تقتصر على نحو ما يكرر في الجملة الاولى للفصل الخامس، على محاكاة «الاراذل من الناس، لا في كل نقيصة، ولكن في الجانب الهزلي الذي هو قسم من القبيح» كما لا يتعين علينا قبول استطراده الذي يقول فيه «الهزلي نقيصة وقبيح» (١١).

من المحتمل تماماً ان نجد شيئاً كوميدياً في، وأن نضحك من أناس لا يتصفون بالقبح، وليسوا ادنى منا او من الشخص المتوسط. فالفارق بين التراجيديا والكوميديا ليس في جوهره فارقاً في الموضوع، وانما هو يعتمد على منظورنا، فالحدث الواحد الذي يضم أناساً بعينهم يمكن ان يقدم باعتباره تراجيديا او كوميديا.

لسوف نبث بالفعل ما اذا كان اي شيء تراجيدياً بطبيعته، وكذلك ما اذا كان بعض ضروب المعاناة مثيراً للرثاء او للاشفاق وليس تراجيدياً حتماً (١٢). أما الآن فانه من الجدير بالاهتمام ان نلاحظ ان تعميم ارسطو، على الأقل فيما يتعلق بالكوميديا، لم يكن صحيحاً، حتى في الوقت الذي كتبه فيه، اذ كان ارسطو فانس قد ابدع شخصيتين كوميديتين من سقراط ويوريديس. ودعا هذا الاخير في مسرحيته «السيثيس» الجمهور الى الضحك ممن يفوقونه وهو الامر الذي لا يبدو أنه كان مفارقاً للمألوف والمعتاد في المسرحيات الساخرة لشعراء التراجيديا الثلاثة العظام. وعلى العكس من ذلك فان الفكرة القائلة بأن ضروب معاناة الناس الذين هم ادنى منا، وان لم يكونوا اشراراً تماماً، هـ

ضروب معاناة كوميدية تعتمد على الافتراض بأننا لا نستشعر تعاطفًا مع شخصيات من هذا النوع . وبعد ان حطم ليسنج Lessing وشيللر Schiller التقاليد بعرض تراجيديات بورجوازية على المسرح ، كتب جورج بوخنر Buchner * عملاً درامياً ثورياً هو مسرحية «فويشك Woyzeck» التي نحى فيها جانباً الاشكال والمفاهيم الكلاسيكية عن الابطال التراجيديين ، وعالج ضروب المعاناة التي استشعرها رجل يفتقر للألمعية ، باعتبارها ابعداً ما تكون عن الطابع الكوميدي . وقد اعقبت هذه المسرحية ذرية على شاكلتها من «بينها وفاة بائع متجول لارثر ميللر * A. Miller» وليس من المهم على الاقل الآن ، ما اذا كانت هذه المسرحيات ينبغي ان توصف بأنها تراجيديات ، فنحن بالتأكيد لا نميل الى ان نجد فيها كوميديات ، ومن شأن الاداء الجيد للدوار ان يولد شعوراً عارماً بالرثاء والاشفاق .

ان ارسطو ليس معصوماً من الخطأ وأحكامه في علم الجمال ، كما في الموضوعات العلمية المحض ، ليست يقينية تماماً . وقد ذهب جروب الى القول بأنه «لا يتمتع على نحو جلي إلا بحس محدود بالشعر» وقدم مقتطفات من كتابي «السياسة» و«الخطابة» لظواهر هذا (١٠ ف) ، لكنها حقيقة غريبة تلك القائلة بأن بوخنر وميللر قد اقتربا من «محاكاة» الحياة اكثر مما اقترب اسخيلوس وسوفوكليس . .

(١٠) النبيل Spoudaios

(المأساة اذن هي محاكاة فعل نبيل (good) . . والموسيقى قد تكون محاكاة «للغضب والاعتدال وكذلك للشجاعة وضبط النفس» ، او قد نقول اننا نواجه في الموسيقى أحياناً انفعالات او حالات نفسية او مواقف ايhamيه . وبالمقابل فان التراجيديا تقدم لنا افعالاً ايhamية . فلماذا توصف هذه الافعا بأنها «نبيلة»؟ .

ان الصفة اليونانية القديمة المستخدمة هنا هي Spoudaios وهي ليست بالصفة المفارقة للمألوف . والصفة الانجليزية good ليست بالترجمة المناسبة الى حد كبير لها . فلنبحث جملتين من أفضل الجمل في

* بوخنر ، جورج (١٨١٣ - ١٨٣٧) كاتب مسرحي الماني ، لم يعرف الشهرة خلال حياته القصيرة ، لكن كتاباته شرعت في التألق منذ تسعينيات القرن الماضي واتخذها أنصار النزعة التعبيرية نموذجاً ومثالاً يحتذونه . صدرت مسرحيته الأولى «مصرع دانتون» في ١٨٣٠ ، لكنها لم تعرض في برلين الا عام ١٩٣٠ . مسرحيته الأخرى الوحيدة التي وجدت كاملة هي «ليونتش ولينا» ، التي كتبها قبيل وفاته وعرضت في ميونخ في ١٨٥٠ . المسرحية المشار اليها في النص وجدت بعد وفاته غير مكتملة ، صدرت في ١٨٧٩ وعرضت للمرة الاولى في فيينا عام ١٩١٣ ، وحولت الى اوبرا في ١٩٢٥ .

(هـ. م)

* * ميللر ، أرثر (١٩١٥ -) الكاتب المسرحي الاميركي الشهير ، من أبرز أعماله اضافة الى المسرحية الواردة في المتن «كلهم ابناءني» و «مشهد من الجسر» و «بعد السقوط» . لم يقدر لأعماله الاخيرة ومنها «خلق العالم وأعمال اخرى (١٩٧٢) و «سقف البطريق (١٩٧٧) ان تحظى بالحماس الهائل الذي قوبلت به أعماله الأولى .

كتاب «فن الشعر» .

«المؤرخ والشاعر لا يختلفان فأحدهما يروي الاحداث شعراً والآخر يرويها نثراً» . «فقد كان من الممكن تأليف تاريخ هيرودوتس نظماً، ولكنه كان سيظل مع ذلك تاريخاً سواء كتب نظماً أو نثراً»، وانما يتميزان من حيث كون احدهما يروي الاحداث التي وقعت فعلاً، بينما الآخر يروي الاحداث التي يمكن ان تقع، ولهذا كان الشعر اوفر حظاً من الفلسفة وأسمى مقاماً من التاريخ لأن الشعر يروي الكلي بينما التاريخ يروي الجزئي» (٩ = ٥١ ت) .

(A poet differs from a historian - not because one writes verse and the other prose- the work of Herodotus could be put into verse but it would still remain a history whether in verse or prose- but because the historian relates what happened, the poet what might happen. That is why poetry is more akin to philosophy and is a better thing (spoudaioteron) than history. Poetry deals with general truths, history with specific events.)
ويترجم إلز الجملة الأخيرة كالتالي : That is why the writing of poetry is a more philosophical activity, and one to be taken more seriously, than the writing of history: for poetry tells us rather the universal, history the particular. وهنا يترجم المترجم الأول لفظ spoudaioteron اليوناني القديم الى لفظي a better thing في حين يترجمه الآخر الى to be taken more seriously (١٣) وفي مقطع آخر - يرد في الجملة الأولى من الفصل الثاني - يترجم إلز (١٩٥٧) الكلمة ذاتها الى of high character، لكنه يمتضي بعدئذ ليقدم صورة رائعة ومفصلة لمعنى هذا الاصطلاح (٦٩-٧٨) . وغالباً ما يوضع لفظ spoudaios في مقابل لفظ phaulos، وهذا الانقسام غالباً ما يؤخذ على أنه امر مسلّم به عند هوميروس، فهو الهوة المتسعة كاتساع السماء بين الأبطال وعامة الناس، وعقب ذلك، غدا النقيض شائعاً. «ما من حاجة تدعونا الى تفصيل القول في مثل هذه الحقيقة المعروفة، فالتفكير الاغريقي يبدأ بالقضية القائلة بأن الجنس البشري منقسم الى «اخيار» و «اشرار»، وقد ظل متمسكاً بها لفترة طويلة. وهذان الاصطلاحان هما اصطلاحان اجتماعيان وسياسيان واقتصاديان بقدر ما هما اخلاقيان. وما يهمنا انما يتمثل في أمرين: (١) شمولية الانقسام (٢) ووضوح اهتمام ارسطوبه وتعاطفه معه (٧٥) . (١٤) . من هنا فان عبارة : kai pilosophoteron kai spoudaioteron poiesis historias esten poetry is more philosophical and يمكن ان تتم ترجمتها الى الانجليزية على النحو التالي و poetry is more philosophical and and nobler than history اي ان الشعر اكثر فلسفة ونبلًا من التاريخ . وهكذا فان تعريف التراجيديا يمكن ان يبدأ على النحو التالي : Tragedy, then, is the mimesis of a noble action الان أصبح لدينا، اكثر من اي وقت مضى، سبب يدعونا الى عدم ترجمة لفظة المحاكاة اليوناني القديمة اي mimesis الى اللفظ الانجليزي : imitation: على العكس من التاريخ، ذلك هو على وجه الدقة ما لم يكتبه الشعر . ان ارسطو يفترض ان المؤرخ يكتب نسخة مما وقع، ويفصل القول في موضع لاحق على هذا النحو: «ان على التاريخ ان يفسر مرحلة زمنية، ويبين كل ما يحدث في هذه الفترة لشخص او لعدة أشخاص مهما ضعفت الصلة بين الواقعة الواحدة وغيرها من الوقائع» وهو ما ترجمته الى الانجليزية :

History has to expound not one action but one period of time and all that happened within that period to me or more persons. However tenuous the connection between one event and the others (٢٣ : ١٥٩) ومن الطرف ان هذا لا يفي توسيد يدس حقه ، لكن المفارقة للشعر واضحة بما فيه الكفاية . فالمؤرخ ، كما يقول أرسطو ، يغوص في التفاصيل ، فيروح يسرد ، ربما بشيء من الشرود ، كيف حدثت الوقائع على وجه الدقة . وليس الأمر كذلك بالنسبة للشاعر . ان وحدة كل من الملحمة والتراجيديا هي فعل مظهري وليس (وهذا جزء من نقطة التقابل في الفصل الثالث والعشرين) مرحلة زمنية . والشاعر لا ينسخ او يحاكي ، وأنها هو يتأمل فيما قد يحدث ، ويرتفع على هذا النحو الى تأمل المطلقات . على الرغم من هذه الملاحظة الشهيرة ، اي ان الشعر أكثر فلسفة من التاريخ ، فمن المؤكد ان ارسطو لا يمضي بعيداً في ابراز ما هو فلسفي في اعمال اسخيلوس ، سوفوكليس ، ويوريديس ، وعند هذه النقطة ، اكثر من اي موضع اخر . علينا ان نمضي متجاوزين أرسطو . ان اولئك الذين يعتبرون كتاب «فن الشعر» لأرسطو عملاً نهائياً ينبغي لهم ان يتأملوا الملاحظة السابقة حول التاريخ . فمن المنطقي ان الفيلسوف الذي يصف التاريخ على هذا النحو غير الملائم بصورة لا تصدق ، ودون حد أدنى من الفهم لطبيعته ومشكلاته ، ليس بالرجل المعصوم في كتابه «فن الشعر» .

وما الذي يعنيه القول بأن «التراجيديا اذن هي محاكاة فعل نبيل»؟ نبيل على اي نحو؟ ليس فعلاً بلا حساب ، ليس فعلاً تافهاً ، قميئاً ، محترقاً ، موضعاً للازدراء . وانما هو بالاحرى فعل مهم ومؤثر وله ابعاد بطولية ، والموضوعات مستمدة عادة من عصر البطولة والشخصيات الرئيسية بصفة عامة تتمثل في أبطال الزمن الغابر . لكن الشاعر لا ينسخ ما يجده في الكتب العتيقة او ما تم سرده من قبل ، وانما هو يعتمد فحسب الى استخدام مادة من هذا النوع ليقيم صرح فعل مظهري ، شيء قد يحدث وله اهمية مطلقة .

(١١) الرحمة والخوف؟

يمكننا ان نناقش باختصار ما بقي من تعريف ارسطو للتراجيديا ، وذلك باستثناء المقطع الاخير من هذا التعريف ، وتعني ضرورة كون الفعل «تاماً» . إنه ينبغي ان يكون له بداية ووسط ونهاية ، على العكس مثلاً من قصص تشيكوف ، الذي كان يقوم عمداً بعد كتابة القصة بحذف البداية والنهاية . وقد حاول عدد كبير من كتاب القرن العشرين ، متأثرين في ذلك بتشيكوف غالباً ، ان يحققوا الشمول ، لا ببناء فعل واحد تام ، وانما بتقديم شريحة من الحياة كصورة نمطية ، ويستبعد تعريف أرسطو للتراجيديا هذا ، ولا تدع الطريقة التي يمضي بها شكاً في ذلك .

اما المقطع الوارد في تعريف أرسطو للتراجيديا بأنها «لها طول معلوم» فهو أقل وضوحاً في ترجمة الز ، حيث يورده على النحو التالي : and has bulk (وهو ما يعني حرفياً في اللغة العربية أنها «ذات حجم») ومن الواضح ان ما يعنيه ارسطو هو ان التراجيديا كجنس فني - كالرواية مثلاً - تقتضي بعض الضخامة والجسام (١٥) على الرغم من ان الطول الذي يمثل حداً أدنى لم يحدد على وجه الدقة .

ومثلما ان قصة مؤلفة من عشر او عشرين صفحة لا يمكن ان توصف بأنها رواية، فكذلك المسرحية المؤلفة من مائتي بيت لا يمكن ان تسمى تراجيديا. وربما يكون بوسعنا ان نضيف ان الاعمال التراجيدية الاغريقية التي بقيت لنا يتراوح طولها بين حوالي الف بيت الى الف وسبعمائة وتسعة وسبعين بيتاً. وأطولها هي تراجيديا «اوديب في كولونا» لسوفوكليس التي نظمها الشاعر في سن شيخوخته، وعرضت للمرة الأولى بعد وفاته.

وأرسطو نفسه يتولى توضيح الكلمات القليلة التالية، وذلك عقب طرحه لتعريفه على الفور، فيقول: «وأقصد بـ «اللغة المزودة بألوان من التزيين» تلك التي فيها إيقاع ولحن ونشيد، وأقصد بقولي «تختلف وفقاً لاختلاف الاجزاء، ان بعض الاجزاء تؤلف بمجرد استخدام الوزن، وبعضها الآخر باستخدام النشيد، وبالطبع فان المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون.

فيما يبدو هذا كله واضحاً، بصورة معقولة، فان المقطع الاخير من تعريف أرسطو للتراجيديا - ويضم عشر كلمات فحسب - قد أدى الى كتابة قدر هائل من الادبيات حوله. فلما يزعمون ان أرسطو نفسه قد أضاف هذه الكلمات في وقت لاحق لتأليفه الكتاب، ولكنه لن يكون مناسباً لنا ان نتجاهلها. فأولاً سيكون من الغريب أن نبحث كتاب «فن الشعر» لأرسطو بشيء من التفصيل بينما نحذف اي نظر في هذه الافكار التي كان النقاش حولها هو الأكثر احتداماً، والتي ترتبط أساساً بصورة شاملة بالكتاب، شأن أي من افكاره. وثانياً، فان هذا المقطع يحظى بشهرة، ليس لأنه بالغ الغموض فحسب، وانما لأنه كذلك موح بالافكار الى أقصى حد، والاكثر من هذا كله أهمية ان تعريف أرسطو للتراجيديا سيغدو ناقصاً، على نحو صارخ، دون هذه الاضافة.

اشتهر تعريف أرسطو للتراجيديا بما سكت عنه، تماماً كما اشتهر بما ورد فيه. وقد اعرب ناقد حديث عن افتراض ذائع حينما قال: «ان اي مفهوم واقعي للدراما التراجيدية ينبغي ان يبدأ من حقيقة وقوع كارثة، فالاعمال التراجيدية تنتهي بصورة سيئة» (١٦) وأرسطو لا يقول هذا، ولا يعنيه فهو يترك احتمال عدم انتهاء التراجيديا نهاية فاجعة قائماً، ويناقش عقب ذلك اكثر من مرة النهايات غير التراجيدية، والعديد من الأعمال التراجيدية الاغريقية ومن بينها بعض التراجيديات التي تحظى بأقصى درجة من الاعجاب لا تنتهي بكارثة.

هل يتعين علينا ان نستنتج من هذا ان التراجيديا الاغريقية والتراجيديا بعد - الاغريقية هما حتماً شيئان مختلفان تماماً، وان التراجيديا الاغريقية ليست الا مسرحية تدور حول فعل نبيل تام، لها طول معلوم، ولكنها ليست تراجيدية بالضرورة؟ هل مفهوم «التراجيدي» بأسره هو مفهوم حديث؛ بينما ذلك المكون لكلمة تراجيديا لم يعن شيئاً للاغريق الا المعز؟. ان الامر أبعد ما يكون عن هذا. وعلى سبيل المثال فان أرسطو يصف يوريديس في فقرة بارزة بأنه *tragirotatas ton poieton*. اي ابرز الشعراء في تأليف التراجيديا (١٣: ١٥٣).

ولكن في اي موضع يتضمن تعريف أرسطو للتراجيديا أي اشارة الى ما ينبغي ان ندعوه بـ «التراجيدي»؟ اننا نجد ذلك في تلك الكلمات العشر التي تعرض معناها للجدال، على هذا النحو العاصف، فلكي تكون مسرحية ما تراجيديا ينبغي ان تثير *eleos* الرحمة و *phobos* الخوف، وهما الاصطلاحان اللذان تترجمهما الترجمات الانجليزية القياسية على *pity* و *fear*. وبالمصادفة فان هاتين الكلمتين نجدتهما مرتبطتين، لا في هذا التعريف الذي نناقشه الان فحسب، وانما كذلك نصادفهما مرات عديدة في مواضع اخرى في كتاب «فن الشعر»، ومن الواضح تماماً ان أرسطو اعتبرهما

سمتين او خاصيتين مميزتين ومعرفتين للتراجيديا ، او لعلنا نستطيع القول انها الانفعالات التراجيدية اللذان يحتلان مرتبة الصدارة في ذلك .

وبينما يتبادل الشراح اساساً حول معنى التطهير catharsis وما اذا كان يعني التنقية Purilica- tion او التطهير Purgation وما هو على وجه الدقة ذلك الذي تجري تنقيته او تطهيره فان الترجمة المعروفة لهذين الاصطلاحين اليونانيين القديمين الى الاصطلاحين الانجليزين pity and fear هي ترجمة سيئة الحظ ، كالعرف الذي جرى على ترجمة mimesis الى كلمة imitaton وهاتان الكلمتان ، اي phobos, eleos تقتضيان اهتماماً قبل ان نبحت اصطلاح التطهير .

يشكل هذان الاصطلاحان مشكلتين منفصلتين : ما الذي يقصده ارسطو حينما يستخدمهما مراراً وتكراراً ؟ اكان ما يقصده صحيحاً ؟ ان ما تدعو الحاجة الى قوله بمزيد من التأكيد هو انه اذا كان يقصد «الرحمة والخوف» فان الصواب قد جانبه .

ان «الرحمة» تقتضي موضوعاً تنصرف اليه . والعاطفة التراجيدية الغالبة التي يثرها العديد من التراجيديات ، التي تغطي بأقصى قدر من الاعجاب ليست شيئاً متعدياً بهذا المعنى ، اذ تحركنا المعاناة الحادة وتمزنا الى حد المشاركة فيها ، ولكن ليس هنا بالضرورة أن نشعر بالرحمة حيال شخص ما ، او الاسف عليه . اننا نظل متحفزين بما فيه الكفاية ، كما ان المعاناة — وما اغرب ما يبدو هذا — لا تتمحور بجلاء في افراد قد تأخذنا بهم الرحمة .

في «اجامنون» ، على سبيل المثال ، لا تأخذني الرحمة على التوالي بالارنبه البرية ، بصغارها الذين لم يروا النور ، والتي تمزقها النسور ، بالاشخاص الذين سقطوا في رحي هول سقوط طروادة ، بمينيلوس الذي قهره الحزن حينما اكتشف ان هيلين قد مضت ، بالمحاربين الذي عاشوا احوال الحرب ، بأولئك الذين بقوا في الوطن وعانوا من البؤس هناك ، وبأولئك الذين اطاح بهم القدر الرهيب الذي حل بساحة الجانب الأعظم من الاسطول الاغريقي في طريق عودته . كل هذا ليس الا جزءاً من ضروب المعاناة التي تعرض لي في النصف الأول من المسرحية ، واني لأعاني ، وتجتاحني أحوال الحياة . وفي الوقت الذي تصرخ فيه كساندرا يساورني التساؤل : من تراني اكون لأشعر بالأسف عليها ؟ ليس الأمر كما لو انني آمن في سرى ومستريح وأطل من عليائي على بؤسها . وانما الامر يغدو أكثر اقتراباً من الحقائق اذا قلنا انه حينما أصبحت معاناتي شيئاً لا يطلق صرخت هذه المعاناة فجأة بصوت كساندرا .

ان تراجيديا «اجا منون» هي حالة نموذجية ، وليست الحالات الأخرى كلها على مثل هذا القدر من الوضوح . غير انها ليست بحال بالنموذج غير المنصف ، فهذه التراجيديات تعتبر ، بشكل عام ، واحداً من اعظم عملين او ثلاثة أعمال تراجيدية اغريقية ، وهي التراجيديا الاولى من حيث العاطفة التراجيدية القوية التي تثيرها .

اضف الى ذلك ان كلمة الرحمة pity ليست الكلمة الصحيحة ، حتى في الحالات العديدة التي قد يفترض فيها ان هذه العاطفة متعددة بمعنى أنها تنصرف الى طرف اخر . وهذه الكلمة توحى بالشعور بالأسف حيال شخص آخر ، بالنظر الى اسفل لا الى أعلى . فالرحمة لا تأخذنا بأولئك الذين نعتجب بهم كثيراً ، ومن باب أولى بأولئك الذين ننظر اليهم في انبهار وذهول ، والرحمة ليست هي ما نستشعره حيال برومئوس او حيال اوديب او هرقل الذي أبدعه سوفوكليس . بل ان بعض الكتاب يصير حقاً على التمييز بشدة بين ما هو مثير للرحمة فحسب وبين ما هو تراجيدي حقاً .

مرة اخرى نقول : انه ليست هناك كلمة واحدة يحالفها التوفيق تمامًا كترجمة للفظ *eleos* عند ارسطو، لكن شاعراً كبيراً عبر ذات مرة عن المعنى الأساسي لهذا اللفظ في بيت واحد، فالعاطفة التراجيدية ليست الرحمة، وإنما ما يقوله فاوست جوته وهو يرى جريتشن في زنزانة السجن وقد استبد بها الجنون

(البيت ٤٤٠٦) *Der Menschheit ganzer jemma fasst mich an* - يملكننا بؤس الانسانية بأسره ويهزنا .

وبدوا اصطلاح التعاطف *sympathy* بشكل من الاشكال مفضلاً على اصطلاح الرحمة *pity* فهو من حيث جذوره يشير الى المعاناة مع الآخرين، الى المشاركة في المعاناة . والنقطة التي سجلناها فيما تقدم، قرب نهاية المقطع التاسع حينما وضعنا التراجيديا في مواجهة الكوميديا، تشهد على ذلك، فالمعاناة الواحدة يمكن ان نخوض غمارها باعتبارها تراجيدية او كوميدية، والامر في ذلك يتوقف على موقفنا، فهي تغدو تراجيدية اذا شعرنا بالتعاطف . اذن فالتعاطف شرط مسبق للتراجيديا .

رغباً عن هذا، فان التعاطف *sympathy* هي كلمة باللغة الضعف، وقد غدت في استخدامنا العادي كلمة شاحبة تماماً وكلمة *eleos*، شأن كلمة *mimesis* تتحدى امكانية ترجمتها بصورة مناسبة الى اللغة الانجليزية . فهي تشير الى التعاطف والمعاناة والى التأثير والاهتزاز البالغين .

ليس اصطلاحاً الرحمة والتعاطف بالمجدين، واصطلاح الشفقة *compassion* عرضة للعديد من الاعتراضات ذاتها، من هنا فان المرء يشعر بميل الى الاحتفاظ بالكلمة اليونانية القديمة ذاتها والحديث عن *eleos* . لكن هناك كلمة انجليزية يمكننا ان نستخدمها في نهاية المطاف، ولما كانت كلمة عتيقة، الى حد ما، فان المبالغة في الاستخدام لم تضعفها، كما لم تفسرها الترادفات الخاطئة وهي كلمة *ruth* بمعنى التراحم . وكل المعاني التي تربطها بهذه الكلمة مناسبة : أي المبينة لكلمة *ruthless* بمعنى متحجر القلب، وكذلك بيت ميلتون الخالد الذي يقول فيه :

Look homeward Angel now and meet with ruth.

الان تطلع باتجاه الوطن ايها الملاك وذب تراحماً (١٧) .

وليس من المسلم به، دوننا مناقشة كذلك، ان هذا هو ما عناء ارسطو . ولكن قبل ان نمضي الى بحث هذه المسألة، دعنا نبحث اصطلاح *phobos* . ومن جديد نقول ان كلمة خوف *fear* ليست الكلمة الصحيحة التي تعبر عما أشعر به حينما استجيب عاطفياً للتراجيديا الاغريقية . والحقيقة الاساسية هنا هي ان هذه الكلمة، في هذا السياق، لن تخطر على بال اي شخص لم يثر تحيزه مترجمو ارسطو . وحينما نتساءل لماذا لا تخطر على بال أحد، فان الرد سيبدو في وقت واحد ان هذه الكلمة اكثر ضعفاً وأشد تعدياً من ان تخطر ببال احد (١٨) . فما ان نسمعها حتى نتساءل من أو ما الذي يفترض ان نخافه؟ لكن عواطفنا الاساسية التي تشور حينما نقرأ او نشاهد تراجيديا لا تشمل الخوف من اي شيء او أحد .

ان سير ديفيد روس D. Ross، وهو واحد من ابرز مترجمي أرسطو وشراحه، يتحدث كذلك عن «الرحمة والخوف» Pity and fear ويشرح الاصطلاح الاخير باعتباره خوف المتفرج من ان يحل قدر مماثل بساحته. ولدعم هذا التفسير فانه يورد نصاً من كتاب «الخطابة» لأرسطو: «علينا ان نتذكر المبدأ العام القائل بأن ما نخاف منه على انفسنا يثير رحمتنا حينما يحدث للآخرين (١١-٨: ١٨٦). وعلى الرغم من ان روس يذهب الى القول بأن ذلك هو ما قصده أرسطو، فانه لا يعتقد ان أرسطو كان على حق، ولكن ما من متفرج عادي يحتمل ان يخاف، على سبيل المثال، مصير اوديب بطل أرسطو النموذجي. ولنجعل هذا الافتراض معقولاً، يتعين تعميم الخوف الى خوف غامض من مصير مجهول يقع في انتظار كل منا، لكننا لا نجد أثراً لهذا عند أرسطو. فهو في الحقيقة يقول ان الخوف هو من اجل البطل (١٩). ويحيلنا هامش الى كتاب «فن الشعر» (١٣: ٥٣) وهو المقطع الذي سنبحثه بعد قليل. وحينما نناقش «أوديب» مطولاً فاننا سنجد ملاحظة روس حول هذه المسرحية، مثل معظم مناقشاته لها، بالغة الضحالة.

غير ان روس يحالفه الصواب يقيناً في جانب واحد. فاذا اردنا ان نعرف ما الذي قصده أرسطو حينما تحدث عن eleos و phobos لتعين علينا العودة الى صورته التفصيلية، التي قدمها في «الخطابة». فهناك في الكتاب الحادي عشر (٨: ١٨٢) و (٦: ٨٥-٨٦ب) يتم تحليلها معاً مطولاً بالعديد من الامثلة. ولكن كلمة الخوف fear التي يستخدمها على سبيل المثال جون هنري فريسي John Henry Frese في ترجمته لهذا العمل في مكتبة لويب الكلاسيكية، ضعيفة للغاية بصورة واضحة: ذلك ان البشر لا يخافون الشرور كافة. . . وانما هم يخافون الشرور التي تتضمن ألماً عظيماً او دماراً حين يرونها قريبة ومهددة.

for men do not fear all evils.... but only such as involve great pain or destruction and only if they appear to be not far off but near at hand and threatening (٥: ١٨٢).

وعقب ذلك بقليل يقول: «ان الخوف يصحبه توقع أننا سنعاني محنة قاتلة من نوع ما»
fear is accompanied by the expectation that we are going to suffer some fatal misfortune

ترى اليس بوسعنا ان نقول terror اي الرعب بدلا من fear اي الخوف؟ ولو اننا عدنا ثانية الى اسخيلوس لوجدنا عندئذ اننا نقرب اكثر من انصافه. فتراجيدياته لا تثير الخوف وانما هي تستحضر الرعب. وينطبق هذا كله على «أوديب ملكا» وربما على التراجيديا بصفة عامة. ان مسرحية «لير» مرعبة، لكنها لا يمكن ان يقال انها تثير الخوف.

غير اننا اذا عدنا الى كتاب «الخطابة» وقرأنا كلمة terror حيثما يقول أرسطو phobos «وحيثما يقول فريسي Fear»، لوجدنا ان ذلك لا يكفل بالتوفيق ايضاً، ففي العديد من الفقرات تقدم كلمة fear

معنى أفضل بكثير، ويبدو ويوضح انها هي الكلمة المقصودة. ويبدو جروب Grube على صواب تماماً حينما يقول في احد المهامش «ربما كان المعنى الدقيق لكلمة Phobos يكمن في موضع ما بين fear و terror (١٢) فهي كلمة لها تاريخها، وكانت تعني أصلاً عند هوميروس الفرار في ذعر، لكنها فيما بعد أصبحت كلمة أكثر شحوباً مع تحركها في اتجاه كلمة fear.

إذا ما طبقنا الاختيار ذاته على كلمة eleos اخذين في الاعتبار كل تعليقات ارسطو وأمثله في كتاب «الخطابة» فاننا نجد أننا قد مضينا بعيداً متجاوزين ارسطو، وان المعنى الذي قصده يكمن في موضع ما بين اقتراحاتنا وبين كلمة pity. فهو يعرف eleos بأنها: نوع من الالم يثيره مرأى الشر، عميتاً او مؤلماً، والذي يحل بشخص لا يستحقه، شر قد يتوقع المرء ان يحل به هو نفسه او احد اصدقائه حينما يبدو قريباً (٨: ٨٥ب). ومرة اخرى: «ان البشر يشعرون بـ eleos اذا ما ظنوا ان بعض الاشخاص اتقياء، ذلك ان من يظن انه ليس هناك اتقياء سيعتقد ان الجميع يستحق المحنة. والانسان بصفة عامة تحركه eleos حينما يتأثر بشدة الى حد أنه يتذكر ان مثل هذه الشرور قد وقعت او يتوقع انها قد تحدث اما له او لأحد اصدقائه (٨: ٨٥ب).

يختلف هذا بصورة مميزة عما قلناه، فالعاطفة التي حاولت وصفها لا تقوم ولا تتضمن اي حكم بأن الطروديين او الاغريق لم «يستحقوا» معاناتهم، أيًا كان ما يعنيه هذا. هكذا فان هناك تضارباً بين ما يقوله ارسطو في تعريفه للتراجديا وبين ما وجدنا اسباباً للاعتقاد بأنه صحيح. فالمعنى الذي يقصده يكمن في موضع ما بين ما نعتبره صواباً من ناحية وبين تعبير pity and fear اي الخوف والرحمة التقليدي من ناحية اخرى. ومن الان فصاعداً، سأحدث عن phobos و eleos حينما اشير الى اراء ارسطو، واتحدث عن ruth التراحم و terror الرعب حينما اطرح وجهات نظري.

اننا حتى الآن لم ننظر في أمر فولفجانج شيدفالت W. Schadewaldt وهو واحد من ابرز الدارسين الكلاسيكيين الألمان لفقه اللغة التاريخي والمقارن، والذي لم يذهب الى القول بالتفصيل الكبير فحسب، بأن ارسطو لم يقصد الخوف والرحمة pity fear وانما كان يقصد الرعب terror وان كلمة eleos تقترب من الكلمات الالمانية Jammer و Ergriffenheit و Ruhrung (٢٠)، فهل هو على صواب؟

انه يفضل في التمييز بوضوح، على نحو ما حاولنا ان نفعل، بين ما هو صواب وما قصده ارسطو، وهو يميل بجلاء الى ان يقرأ في ارسطو ما يعتقد انه صواب، على الرغم من انه بالتأكيد لا يمضي بعيداً على نحو ما فعل فولكمان - شلوك Volkman-Schluck الذي يقتطف شيد فالت محاولته لتسليط لغة هيدجر لإصلاحية بقضها وقضيضها على ارسطو (٣٦ن) دون ان يجد في ذلك شيئاً غريباً، فيما يبدو.

بينما لا يتردد فقهاء اللغة البريطانيون والأميريكيون في ان ينسبوا اراء بدائية وضروباً من الخلط الى

الاغريق الذين يكتبون عنهم، فإن الباحثين الالمان غالباً ما يقاربون النصوص اليونانية بشعور ديني، وشأن دارسي اللاهوت، فإنهم يصبّون احدث الخمور في الدنان القديمة. وهذا هو ما يقوم به شيد فالت، الى حد ما، في مقاله الضافي المهم، فهو لا يمحّص اقتراحاته ليري ما إذا كانت تناسب كل ما يقوله ارسطو عن الفويوس والايوس في كتاب «الخطابة» وانما هو يكتفي، كأنه دارس لاهوت، بالعثور على سطرين يظهران مؤيدين له، ويفشل في ادراك انه يمضي متجاوزاً ارسطو ومبتعداً عنه.

ليس هذا كله مجرد محامكات حول كلمتين. فما هو موضع بحث ليس الا مسألة ما هو تراجيدي. ففي تعريف ارسطو يدخل العنصر التراجيدي في صورة كلمتين قصد بهما ان تميزا نوعية الفعل واستجابتنا حياله. فالافعال التي تثير هذه الاستجابة العاطفية يستشعر أنها تراجيدية، او بالاحرى اذا اردنا العودة الى السياق الحرفي، فإن المسرحية التي نستجيب لها على هذا النحو هي تراجيديا. ويقول ارسطو ان هذا شرط ضروري للتراجيديا، وليس ذلك شرطاً كافياً تماماً، فلا بد من تلبية شروط اخرى كذلك على نحو ما يشير تعريفه للتراجيديا.

لقد حاولت ان اوضح كلاً مما يبدو ان ارسطو قد عناه، وما هي عليه استجابتنا العاطفية للتراجيديا الاغريقية بالفعل. وفي غمار هذه العملية اكتشفنا تجربة متميزة مركبة من التراحم والرعب ruth and terror ولا حاجة تدعونا الى التردد في ان نضيف اي مسرحية تبعث تجربة قوية ان تسمى بالتراجيديا.

(١٢) التطهير

لم يبق امامنا كي نبثه الا الكلمات القليلة الأخيرة في تعريف ارسطو للتراجيديا. «وتثير الرحمة، والخوف فتؤدي.. إلآ» الى ten ten loiouon pathematon katharsin او وفقاً لترجمة جروب الى The purgation of such emotions او كما يقول إلز The purgation of those painful of fatal acts which have that quality (١٩٥٧) قاصداً صفة كون المرء مثيراً للشعور بالرحمة وخيفاً او باعثاً للتجربة التي حاولنا وصفها. ومن بين الباحثين المعاصرين فان إلز يقترب من ان يشكل أقلية تقتصر عليه هو وحده. لكن تفسير جوته لـ catharsis كان مشابهاً الى حد كبير (٢١).

يساور إلز الشعور بأن تفسيره يتطابق بصورة طيبة للغاية مع كتاب «فن الشعر»، ولكنه يضطر للاقرار بأن المرة الوحيدة التي يرد فيها اصطلاح catharsis في الكتاب لا أهمية لها على الإطلاق، ولا تقدم يد العون، بينما هناك فقرة في كتاب «السياسة» لأرسطو (٨-٧-٤ : ٤٢٢) يناقش فيها ارسطو هذا الاصطلاح بشيء من التفصيل. ويقول إلز: «ان نقطة الضعف الرئيسية لافتراضي هي انه لا يناسب الفقرة الواردة في كتاب السياسة» (٢٣١) وبالنسبة لي فان هذا الضعف يبدو قاتلاً.

وفيما يلي ما يقوله أرسطو عن catharsis في كتابه «السياسة»: «ان العواطف التي تؤثر بقوة في

بعض الارواح على درجات متفاوتة، ومنها على سبيل المثال الخوف والرحمة وكذلك النشوة، وبعض الناس عرضه بصفة خاصة لهذه العاطفة الأخيرة. ونحن نشاهد انهم تحت تأثير الموسيقى والأنشيد الدينية التي تدفع الروح الى الهياج يهدأون كما لو كانوا قد عرجلوا طيباً وتطهروا (katharseos)، والناس الذين يستسلمون للرحمة والخوف، والناس العاطفيون بصفة عامة والآخرين فإنهم بمقدار ما يحسون بعواطف مماثلة لا بد ان يتأثروا بالطريقة ذاتها، لأنهم جميعاً لا بد أن يعايشوا تطهيراً وارتياحاً يبعث السرور (٢٢).

ان هذه الفقرة لا تدع في سياقها شكاً في ازراء أرسطو لأولئك الذين يستسلمون للرحمة والخوف. فهو أبعد ما يكون عن موقف «شيد قالت» من هاتين العاطفتين، وهو بعيد عن موقف حيالهما كذلك، لكن شيد قالت ينسب مواقف الخاصة الى ارسطو. بل ان المرء يوشك حقاً ان يكون بوسعه ان يترجم الكلمات التي سبق ان ترجمناها بقولنا «الناس الذين يستسلمون للرحمة والخوف» بقولنا الناس العاطفيون مخلوعو الفؤاد» ومن شأن هذا ان يكون فيه شيء من المبالغة، ولكن من الواضح أن أرسطو لا يدرج نفسه ضمن هؤلاء الناس.

ويمضي ارسطو فيقول: ان المسرح يمكن ان يؤدي خدمة جليلة للجمهور، وبصفة خاصة للناس العاديين الذين يفتقرون الى الصقل. وأنواع الموسيقى التي كان حرياً بأفلاطون ان يحظرها في مدينته المثالية ينبغي ان يسمح بها «مع هذا النوع من المشاهدين». واذا عبرنا عن الامر بفجاجة، لقلنا ان الناس العاطفيين والمتخبطين يشعرون بأنهم افضل بعد ان ينخرطوا في البكاء. وكما يعبر «جروب» عن الامر، فان بمقدورنا ان نتصور أرسطو وهو يقول لأفلاطون: «هذا التطهير، بالطبع، لا يؤثر الا في الناس الذين يفقدون السيطرة على عواطفهم. أما أنا وأنت، باعتبارنا فلاسفة، فنستل بعبيدين عن التأثير، انني، على الاقل، لست متأثراً، ولست على الدرجة ذاتها من الثقة فيما يتعلق بك» (١٦).

هذه الطريقة في طرح الأمر مبهجة ومتحيزة، فهي مناصرة لأفلاطون ومناهضة لأرسطو. غير ان مقطع التطهير في تعريف التراجيديا الوارد في كتاب «فن الشعر» لا يشير الى اي فارق بين السوق ومن صقل ذوقهم، وليس النظر الى الخلاف بين أفلاطون وأرسطو من ناحية أخرى يعتبر امراً أكثر إنصافاً لأرسطو فحسب، وانما هو اكثر جدوى.

لقد افترض أفلاطون ان مشاهدي العمل التراجيدي الذين يرون البطل يستسلم لألمه طائفاً، فيصرخ، ليزودنا بأمثلتنا، شأن فيلوكتيتيس وهرقل في مسرحيتين لسوفوكليس — قد ينال منهم الجبن والخور. وذهب الى ضرورة ابعاد التراجيديا عن مدينته المثالية، لأنها من ناحية ستقوض الشجاعة والرزانة. ويشير مفهوم ارسطو عن التطهير الى ان عرض «فيلوكتيتيس» او «التراقيات» سيكون له التأثير المناقض على وجه التقريب على الجمهور، فسوف يطهره من العواطف الحبيسة، ويضفي عليه الرصانة. واذا كان هذا هو ما يعنيه ارسطو، فقد كان الصواب حليفه. وسوف نعود الى هذه النقطة

في نهاية مناقشتنا لمسرحية «أوديب ملكاً».

ان لهذه النقطة شأنًا وأهمية كبيرين، لأن العديد من الحجج الحديثة المؤيدة للرقابة لا تختلف كثيرًا عن حجج أفلاطون. ويظل السؤال ملحقًا: هل يسبب تصوير العواطف العنيفة والعنف في الادب عواطف عنيفة وعنفاً؟ ام ان التأثير على العكس هو تأثير تطهيري؟ ربما يختلف الرد باختلاف الحالات، متراوحًا بحسب المضمون، وبحسب مستوى الأسلوب، وبحسب المضمون لا شك في ان بعض التوصيفات للسلوك الجنسي مثير جنسيًا. لكنه من الجلي انه لا ينبغي على ذلك ان سماع انسان يصرخ لمدة نصف ساعة يولد بالضرورة الرغبة في الاحتذاء به، وعلاوة على ذلك، فان بعض التوصيفات للسلوك الجنسي ليس مثيرًا جنسيًا، وثمة سبب من الاسباب التي تكمن وراء حقيقة ان التوصيات المختلفة للمضمون ذاته قد تؤثر فنيًا بصورة بالغة الاختلاف، وهو ان المستوى الاسلوبي يخلق فارقًا، وكما ان المحن ذاتها قد تقدم إما باعتبارها كوميديا او تراجيديا، وإن المضمون ذاته قد يجعلنا نحس بالوضاعة او بالاحراج او بالاهتمام على الصعيد العلمي او بالتسامي عاطفيًا، وذلك بحسب النمط الذي يقدم به هذا المضمون.

ويبدو ان ما قصده ارسطو هو ان التراجيديا الاغريقية في ضوء مستواها الاسلوبي المميز لا تثير الرحمة والخوف فحسب، وانما تقدم تطهيرًا، وهي أبعد ما تكون عن ان تسبب عاطفة اوجنا دائمين بشكل او باخر. وحيث ان ارسطو يلمح اليه في عشر كلمات، فقد يكون مفيداً ان نوضحه في فقرتين اضافيتين.

عقب مشاهدة ثلاثة أعمال تراجيدية في حفل واحد، على نحو ما كان الاغريق يفعلون، ربما كانت الحاجة ماسة الى مسرحية ساخرة لتمكين المشاهدين من استعادة توازنهم، بحيث يمكنهم مغادرة المسرح متماسكين، ولا بد انهم كانوا يشعرون بأنهم قد استنفذوا. ويعد جانب كبير من تفكير الباحثين حول التطهير بعيداً للغاية عن هذا الموقف الوجودي.

أضف إلى ذلك انه حينما يتم التعبير عن المعاناة في شعر بديع فان شعورًا بالتحري يساورنا فيما حزننا الاخرس يعبر عنه بالكلمات، ويخلق بأجنحته عاليًا. واذا كان المجاز الدائر حول أننا قد طهرنا يشير الى اننا قبل ذلك كان ثمة ما يقبض أمعاءنا، فان تلك تبدو طريقة تفتقر الى الجاذبية في التعبير عن الامر، الا انها لا تفتقد الصدق، فأفلاطون يتحدث عن الشعر بطريقة اكثر شاعرية، اما ارسطو فهو يتحدث، على الاقل في هذا المقطع، بطريقة اقرب الى حديث الطبيب. وربما كان أرسطو قد استلقت نظره بشدة الظاهرة المنفرة المتمثلة في ان التراجيديا تبعت الشعور باللذة او السرور. وهو في معرض تفسير هذا لا يشير الى قسوة الانسان، وانما يوضح مفهوم التطهير، فالتراجيديا انما تمنحنا ارتياحًا يثير السرور.

لقد استمددنا الكثير من مقطع مؤلف من عشر كلمات. وليس بمقدورنا التيقن من ان ارسطو قصد

هذا كله، أو التأكد من انه عنه كله بوضوح. ولكن كتاب «فن الشعر» ربما يضم ملاحظات محاضراته. وإذا ما اقتضى الأمر هذا الحدس، فربما كنا قد فصلنا القول في مفهوم التطهير بطريقة ما مماثلة لطريقته. وعلى أية حال، فإن تلك الفكرة واحدة من أكثر الأفكار إيجاء في كتابه.

فيما يتعلق بتعريف ارسطو الشهير للتراجيديا، فإن صاحبه لا يدافع عنه، اذ يبحث في اقتراحات أخرى منافسه فيما يسعى الى اقرار تعريفه، ولا يربطه بأي رؤية خاصة للعالم، ورؤية تراجيدية، أو حس تراجيدي بالحياة، وطريقة متوازنة وموجزة ودوجماتية وغير فلسفية بكل من المعنى الرائج والاكاديمي للكلمة.

فالتراجيديا إذن هي محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم، بلغة مزودة بألوان من التزيين تختلف وفقاً لاختلاف الاجزاء، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية وتثير الرحمة والخوف فتؤدي الى التطهير من هذه الانفعالات.

Tragoidia, then, is the mimesis of a noble action complete and of bulk by means of language made pleasing for each part separately, it relies in its various element not as narrative but on acting through elos and phobos it accomplishes the catharsis of such emotions.

وإذا أردنا ان نعيد صياغة هذا التعريف لقلنا ان التراجيديا هي مسرحية فيها شيء من الطول، تبليغنا بقصة نبيلة من البداية الى النهاية، بلغة منظومة وتصاحب الموسيقى بعض أجزائها، وتعتمد على الممثلين، وتثير شعوراً بالمعاناة العميقة يقارب الرعب، على نحو يجعل المشاهدين يعايشون ارتياحاً عاطفياً رصيناً.

ان ارسطو يعرف التراجيديا من حيث خصائصها الشكلية وأثرها العاطفي. ورداً على السؤال القائل: ما هو التراجيدي في التراجيديا؟ وهو السؤال الذي لا يطرحه صراحة قد يقول: إنها العواطف التي تثيرها في نفس المتفرج. او يقول: تلك الصفات التي تفرز مثل هذه الاستجابة. ولكن هذه الصفات لم تحدّد بعد وليست جزءاً من التعريف. وهي تحدد بدرجة ما في مناقشة العقدة.

(١٣) العناصر الستة: المنظر المسرحي والفكر.

يمضي ارسطو، بعد ان قام بتعريف التراجيديا الى تمييز: «ستة أجزاء تتركب منها هي: العقدة mythos والاخلاق ethe والمقولة lexis والفكر dianoa والمنظر المسرحي opsis والنشيد me-lopoiia. . . ولا شيء غير ذلك (٦: ١٥٠) ومن بين هذه العناصر الستة تتم مناقشة ثلاثة عناصر، ببعض الاستفاضة، بينما لا يجري ذلك بالنسبة للعناصر الثلاثة الاخرى.

وفيما يتبقى من الفصل السادس يتم ايضاح العناصر الستة بايجاز بالغ ثم يتناول القسم الاعظم من «فن الشعر» عبر الفصل الثامن عشر العقدة والاخلاق كعنصر مكمل لها، وفي بداية الفصل التاسع عشر يقال لنا ان «العناصر الاخرى» قد جرت مناقشتها وانه لم يبق الا الحديث عن القول والفكر وان

هذا الأخير، أي الفكر، يجد مكانه الطبيعي في كتاب «الخطابة» لأرسطو. وتعالج الفصول الثلاثة التالية المقولة، لكنها تربط بصورة وثيقة بكلمات يونانية قديمة وبعبارات من النوع نفسه، بحيث أن الترجمات لا تصبح مجدية للغاية. ويقوم إلز في تعليقه المستفيض على كتاب «فن الشعر» بحذف هذه الفصول الثلاثة كلية.

دعنا نبحث أولاً في إيجاز العناصر الثلاثة التي لم تكد تناقش في كتاب «فن الشعر بأسره» ثم نقدر بمزيد من الدقة ما يقوله أرسطو عن العقدة والأخلاق.

أما النشيد فانه يسجله فقط.

«أما المنظر المسرحي فعلى الرغم من قدرته على إغراء الجمهور، فهو أبعد الأشياء عن الفن وأقلها اختصاصاً بصناعة الشعر، لأن قوة التراجيديا تظل حتى من غير مشاهدين ومن غير ممثلين، فضلاً عن أن المخرج أقدر من الشاعر في فن اخراج المناظر المسرحية». (٦ : ٥٠٠ ن)

هنا نجد أن منظور أرسطو هو منظور فيلسوف يكتب «فنًا للشعر»، يستند حكمه على العمل التراجيدي، أساساً، وعلى قراءة هذا العمل نفسه «قارن (٢٦ : ٦٢)». والامر نفسه ينطبق على أحكامنا على التراجيديا الاغريقية ومسرحيات الماضي العظيمة كافة. وقد رأينا العديد منها يعرض، لكن المنظر المسرحي بالنسبة لنا ليس الا عنصراً بصرياً مساعداً قد يساعدنا على فهم النص. ومنظور، شأن منظور أرسطو، هو في جوهره منظور ادبي. لا يرجع هذا فحسب الى اننا لم نشاهد هذه المسرحيات، وقد عرضها الشعراء الذين كتبوها واخرجوها في المقام الاول. لقد فشلت «اوديب ملكاً» في انتزاع الجائزة الاولى، وربما يرجع ذلك الى ان العرض الاول كان اقل شأنًا على نحو من الانحاء من عرض فيلوكليس* الذي ربما ساعده وجود ممثلين وأقنعة وملابس أفضل. وما كان ليخطر لنا على بال ان نحكم على تراجيديا اغريقية او تراجيديا لشكسبير او موليير او جوتو او ايسن على أساس عرض واحد. وقد تكون مشاهدة مسرحية على الخشبة شيئاً مدهشاً، لكنها ستكون أقل إدهاشاً اذا ما تمت مشاهدتها مرات عديدة، وهي تعرض من خلال مخرجين وممثلين مختلفين. وكل عرض له تفسير واحد، فقد يكون باهراً، وقد يكون مما لا يمكن الدفاع عنه. ولكي نحكم عليه ينبغي ان نعود الى النص.

ان ما هو واضح في حالة المسرحيات التي تبقى طويلاً يتم تجاهله الى حد بعيد في حالة المسرحيات المعاصرة، ويرجع ذلك في احد جوانبه الى ان معظم هذه المسرحيات الأخيرة لا يدوم طويلاً. والعديد منها يخضع لبحث جاد باعتباره ادباً وأداة من أدوات نقل لفكر المخرجين والممثلين. كما أننا لا ينبغي ان نقلل من أهمية تأثير السينما. ومن المعروف ان بعض الروايات تكتب وتنتشر لكي تصور للسينما، لا لكي يطالعها القراء. ويقل عن ذلك في الوضوح، وان كان أمراً له أهميته مع ذلك، ان الصور المتحركة

* فيلوكليس: ابن شقيق اسخيلوس، انتزع الجائزة الاولى من سوفوكليس في مسابقة عام ٤٢٥ ق. م كما هو مشار إليه في المتن، لم يبق لنا شيء من أعماله. (هـ. م)

قد عودت الجمهور والنقاد على المفهوم القائل بأن النجوم والمخرجين هم في الغالب أكثر أهمية من كتاب السيناريو. وإن السؤال عما إذا كان ما نراه يتفق مع مقاصد كاتب السيناريو يمكن أن ينحى جانباً دون أن يلحق ضرراً بأحد. إن المنظر هو الفيلم، لكن المنظر المسرحي هو تفسير واحد فحسب للمسرحية.

كان ريتشارد فاجنر يعتقد أن مفهومه عن العمل الفني الشامل Gesamtkunstwerk يعني عودة إلى اسخيلوس، لأنه أدمج الدراما في الموسيقى وأهتم اهتماماً شخصياً كبيراً بتقديم العمل على خشبة المسرح، لكنه في الحقيقة خطأ خطوة عملاقة باتجاه السينما. وقد مضى برتولد بريخت B. Brecht، الذي يميز حقاً بين مسرحه وبين العمل الفني الشامل والطقوس عند فاجنر، خطوات أبعد في ذلك الاتجاه، ولا تعدو مسرحيتنا «الام شجاعة» و «دائرة الطباشير القوقازية» كعملين أدبيين أو لمزيد من التحديد عملين شعريين - ونحن نعالج فن الشعر هنا - قابلتين للمقارنة مع التراجيديا الاغريقية أو الشكسبيرية، ولكن العروض التي تنتمي إلى الدرجة الأولى لهاتين المسرحيتين تنتمي دونها نقاش إلى أسمى ضروب الاعمال المسرحية. (سنناقش بريخت تفصيلاً في الفصل الأخير من هذا الكتاب).

وقد أوغل هذا التطور ذاته في المسير منذ وفاة بريخت فليست مسرحية «مارا - ساد» لبيتر فايس P. Weies بالعمل المذهل كنص أدبي، ويرجع ذلك في أحد جوانبه إلى أن «الفكر» ليس ملائماً للموضوع المسرحي، ولكنها في اخراج بيتر بروك P. Brook لها وبالمالبس التي صممها زوجها المؤلف أصبحت «منظراً مسرحياً» متميزاً بصورة استثنائية على خشبة المسرح أولاً، ثم على الشاشة عقب ذلك. وعند تلك النقطة يتم قلب العلاقة بين النص والعرض. فالعرض يدوم في السينما ويؤكد حق الكاتب في الشهرة الدائمة بينما الصياغة المكتوبة تصبح مجرد سيناريو.

* فايس: بيتر اولريخ (١٩١٦-١٩٨٢) كاتب مسرحي وروائي ألماني، رفعته المسرحية المشار إليها في المتن إلى مصاف الشهرة العالمية ككاتب مسرحي في عام ١٩٦٤. قدمها بيتر بروك في العام نفسه في لندن وعرضت كذلك في نيويورك، وأدى نجاحها المدوي إلى قيام ١٤ مسرحاً ألمانياً في وقت واحد بعرض مسرحيته التالية «التحقيق» في ١٩٦٥، من أبرز أعماله «البرج» (١٩٦٧) «انشودة لوزيتانيا» (١٩٦٧)، فيتنام (١٩٦٨)، تروتسكي في المنفى (١٩٧٠)، هولدرلين (١٩٧٣) تأثر كثيرون بكتابه «جماليات المقاومة». (هـ.م)

** بروك: بيتر ستيفن بول (١٩٢٥) المخرج الانجليزي الشهير، لم يكن قد بلغ العشرين بعد حينما أخرج «دكتور فاوست» لمارلو «والالة الجهنمية» لكوكتو. أخرج عدداً من مسرحيات شكسبير منها، «روميو وجوليت»، تبتوس واندرونيكوس و «الملك لير» و «حلم ليلة صيف» و «انطونيو وكليوباترا»، وكذلك اوديب لسينكا، قام تحت تأثير جروتوفسكي وبتشجيع جان لوي بارو بافتتاح المركز الدولي للأبحاث المسرحية في باريس. لفت الانظار بشدة لدى قيامه مؤخراً بتقديم أعداد مسرحية مثيرة للجدل للمحنة المهاتما الهندية. (هـ.م)

ومن السمات المدهشة لكتاب «فن الشعر» لأرسطو عدم مناقشته لـ «الفكر»، الذي قد يتوقع المرء ان يكون شيئاً جوهرياً في مناقشة فيلسوف للتراجيديا لكن الاسباب التي دعت ارسطو لاحالة هذا الموضوع الى كتابه «الخطابة» متضمنة في مفهومه عن «الفكر».

وفي المقام الثالث تأتي الفكرة، وأعني بالفكرة القدرة على ايجاد اللغة التي يقتضيها الموقف وتتلاءم معه، وهذا في البلاغة من شأن السياسة والخطابة، فالشعراء القدماء كانوا يعيرون الاشخاص لغة الحياة المدنية والمحدثون يجعلونهم يتكلمون لغة الخطباء... والفكرة توجد اينما برهنا على ان هذا الشيء موجود او غير موجود، او افصحنا عن فكرة عامة. (٦: ٥٥)

ان ما يعنيه ارسطو بـ «الفكر» هو الافكار المعبر عنها للشخصيات الدرامية، اي على سبيل المثال، افكار كريون وانيجون في «انتيجونا» لسوفوكليس، وافكار ابوللو والجوقة في «الصفاحات»، وأديسيوس ونيوتولميوس في «فيلوكتيتس». وفي مسرحيات يوريديس نجد ان مشاهد المواجهة التي تتحدث فيها الشخصيات كالخطباء هي بمثابة معلم مألوف.

كان «الفكر» بهذا المعنى عنصراً مهماً حقاً في العديد من التراجيديات الاغريقية. لكنه اقل أهمية بكثير في «اوديب ملكاً» منه في «انتيجونا» وأقل محورية بكثير في «اجاممنون» منه في «الصفاحات»، غير ان «اوديب» على نحو ما سنرى ليست اقل اثاراً للاهتمام على الصعيد الفلسفي من انتيجونا، فالى جوار «الفكر» الذي تعبر عنه الشخصيات، هناك ايضاً فكر المؤلف المسرحي الذي لا يعطيه ارسطو ادنى اهتمام.

قد يبدو أن مدخلنا الوحيد لولوج تفكير الكاتب هو «الفكر» الذي يجد التعبير عنه في احاديث شخصياته، لكن الامر ليس كذلك، فخطاب مارك انطوني في مسرحية «يوليوس قيصر» هو واحد من أبعد نماذج الخطابة في الأدب العالمي، ولكن ما يعتقده الشاعر فيها يتعلق باخلاص الجبناء او تقلبهم هو أمر آخر، ولا تأتي اي من الشخصيات على ذكره صراحة.

(١٤) العناصر الستة : العقدة وصدارتها

لماذا يعتبر ارسطو العقدة العنصر الاهم في عناصره الستة ولماذا يخصص معظم مناقشته لها؟ يتعين علينا لكي نتفهم ذلك ان ندرك ما يقصده بالعقدة. ان الكلمة التي يستخدمها هي mythos لكنه بالقطع لا يقصد the myth، بمعنى الاسطورة او الخرافة.

«العقدة هي محاكاة الفعل، لأنني اعني بـ «العقدة» تركيب الافعال المنجزة» (٦: ٥٥) وعقب ذلك بأسطر قلائل يقول ارسطو: «وأهم هذه الاجزاء تركيب الافعال، لأن المأساة لا تحاكي الناس بل تحاكي الفعل»... .

وليس من شأن الاشارة الى ان القصة هي الاكثر أهمية ان تنصف «هاملت» او «لير» او «الاخوة

كرامازوف» او «عوليس» او التراجيديا الاغريقية او فن الشعر لأرسطو، فيما يعتبره ارسطو أكثر أهمية هو ما يجترحه الشاعر حيال القصة، الكيفية التي يتناول بها الاسطورة التقليدية اذا ما استخدمها. واذا فهما رؤية ارسطو على هذا النحو فانها تبدو عميقة وجذابة، وتبرز الحاجة الى مقارنة المعالجات المختلفة للأساطير ذاتها من قبل كل من اسخيلوس، سوفوكليس، يوريبيديس، والشعراء الآخرين، ولكي ننصف «اوديب ملكاً» حقاً ليس هناك ما هو أكثر أهمية من تمييز «تركيب الأفعال» عند سوفوكليس من الاسطورة، لكن ارسطو نفسه لا يسير بعيداً في هذا الاتجاه. وسيتعين على ان أوضح في فصول لاحقة ما أعنيه.

ان ما يقوله ارسطو نفسه لا يقدم اسباباً وجيهة لتأكيد المتكرر ان العقدة هي اهم سمات التراجيديا او كما عبر عنه ذات مرة أنه اساس arche وروح psyche التراجيديا. ويدّوا انه قد وجد أنه من الجلي بحيث لا يقتضي ايضاح ان النشيد هو المنظر المسرحي،. اما فيما يتعلق بالفكر، فان تراجيديا عظيمة من نوعية «اوديب ملكاً» لا تقدّم لنا باعتبارها عملاً متميزاً، في ضوء ما تضمه من «فكر» بالمعنى الذي يقصده ارسطو لهذا الاصلاح، اي للجدل الحاذق فيها. والامر لا يقف عند هذا الحد، لكن الفكر يجد تطوره وتحققه الكامل في موضع اخر، خارج مجال الشعر، ويعالج بصورة كاملة في كتاب «الخطابة»، فما من حاجة تدعو الى بحثه في «فن الشعر»، كما أنه لا يمكن ان يكون أساس وروح التراجيديا.

وذلك لا يدع أماناً الا العقدة والأخلاق، بافتراض أن هناك ستة عناصر «ولا شيء غيرها». ودون عقدة، ودون فعل إيهامي ما كان يمكن ان توجد تراجيديا - فالتراجيديا فعل إيهامي ويؤدي ولا يُروى - بينما التراجيديا ممكنة، دون تعبيرات عن الاخلاق (وفقاً لتعبير الز) أو دون إضفاء للطابع الاخلاقي (بحسب تعبير جروب). والأمر حقاً كما يضيف ارسطو على الفور ليست التراجيديا ممكنة فحسب، وانما التراجيديا الحديثة (القرن الرابع) تنتمي الى هذا النوع.

لهذا كله، فانه يعتبر اضعفاء الطابع الاخلاقي أسهل كثيراً من بناء العقدة، ويعتبر هذا دليلاً على الأهمية الأعظم التي تتمتع بها العقدة. «ودليل آخر هو ان الشعراء الناشئين يمهّدون في العبارة والاخلاق قبل ان يقدروا على تركيب الأفعال، كما هو شأن جل الشعراء «الأقدمين» (٦: ٥٥٠). (٢٣) وقد بدأ تركيب الأفعال بصورة مؤثرة، بالنسبة له، الجانب الأكثر صعوبة وأهمية كذلك. ولم يكن الشعراء القدماء قادرين على القيام بهذا بصورة جيدة، ويجري تذكيرنا بالفقرة التي اقتطفناها قبلاً التي قال فيها ان التراجيديا «وجدت كمال طبيعتها الخاصة» (٤: ٤٩) تدريجياً فحسب. ومن الجلي انه كان يعتقد ان التراجيديا في هذا الجانب بدوره وجدت كمال طبيعتها الخاصة في أعمال سوفوكليس، وبصفة خاصة في «اوديب ملكاً».

ويظل هناك سبب آخر لمرتبة الصدارة التي تحتلها العقدة: مصدر اللذة الحقيقي في نفس المشاهد

للمأساة انها هو في اجزاء العقدة، أعني التحولات anagnorissis والتعرفات peripeteia (٦ : ٥٠) وسوف نبحت بعد قليل هذين الاصطلاحين. أما الآن فالأمر الأكثر أهمية هو أن نلاحظ أن العقدة هي روح التراجيديا، ويرجع ذلك في أحد جوانبه الى ان العقدة أكثر من اي عنصر من العناصر الخمسة الأخرى هي التي تحدث التأثير التراجيدي، وبصورة مميزة، والمتمثل في إثارة الخوف والرحمة على نحو ما يفسرهما أرسطو.

هذا فيما يتعلق بالفصل السادس، الذي عكفنا على مناقشته منذ قدمنا تعريف أرسطو للتراجيديا. وفي الفصل السابع (٥١أ) تطرح نقطتان: ان العقدة الجيدة يجب أن تكون لها بداية ووسط ونهاية، وانه من الممكن وضع معيار للطول المناسب. فأولاً «العقدة يجب ان يكون لها من الامتداد ما يقوي الذاكرة على وعيه بسهولة» وثانياً «كلما طالت العقدة بشرط إمكان إدراك مجموعها جملة ازداد جمالها الناشئ عن عظمها». وقواعد القياس تلك توضع بطريقة مطلقة، كما لو كانت واضحة من تلقاء ذاتها. ولكن في الصفحة الأخيرة من الكتاب، حيث يعارض أرسطو زعم أفلاطون ان الملحمة أكثر نبلاً من التراجيديا نراه ينحاز لصالح التراجيديا كونها أكثر كثيفاً. ويقول بالطريقة القاطعة ذاتها: «يفضل الناس ما هو محدد على ما هو منتشر في زمان طويل».

وعلى أية حال، فان المعيارين المذكورين هما معياران أوليان، وخاتمة الفصل التي تعقب القاعدة الثانية توأ هي: «لوضع قاعدة عامة في هذا نقول: ان الطول الكافي هو الذي يسمح لسلسلة من الأحداث، التي تتوالى وفقاً للاحتمال او الضرورة، ان تنتقل بالبطل من الشقاوة الى النعيم او من النعيم الى الشقاوة» (٢٤).

هنا يقال لنا صراحة ان التراجيديا قد «تنتقل بالبطل من الشقاوة الى النعيم او من النعيم الى الشقاوة وفقاً للاحتمال أو الضرورة». ويتفق هذا تماماً مع ما سبق وما سيأتي لاحقاً ومع التراجيديا الاغريقية التي نعرفها. أما ما هو اساسي فهو ان العمل التراجيدي ينبغي ان يعرض علينا مشاهد من الشقاوة ويثير فينا الرحمة والخوف، كما يفهمها أرسطو. وكل التراجيديا الاغريقية الموجودة بين أيدينا تحقق هذا المطلب، على الرغم من ان العديد منها لا تنتهي بصورة مأساوية.

يمضي أرسطو، عقب ذلك، فيتطلب انتقالاً من الشقاوة الى النعيم أو العكس. لكن التراجيديا الاغريقية الموجودة لا تلبى هذه المطالب جميعها وانما بعضها فقط. وقد يكون من المفيد ان نبحت على الأقل بصورة مختصرة التراجيديا السبع الباقية لنا من أعمال سوفوكليس.

في ثلاث من هذه التراجيديا يحدث الانتقال من الشقاوة الى النعيم، وهذه التراجيديا الثلاث هي جميعها من الأعمال الأخيرة: «الكترا»، فيلوكتيتيس» و«أوديب في كولونا». في «أوديب ملكاً» يحدث الانتقال من النعيم الى الشقاوة. وقد تظهر «انتيجونا» في صورة استثناء ضمن عدة استثناءات. أما رأيها تنتقل من الشقاوة الى المزيد من الشقاوة؟ لكن أرسطو لا يقول ان البطل او البطلة يتعين ان

ينتقل من قطب الى قطب آخر، وانما يقول انه لا بد من وجود سياق للأحداث يؤدي الى مثل هذا الانتقال، وهذا هو ما نجده في مسرحية «انتيجونا» فعلى الرغم من ان كريون هو الذي يهوي من النعيم الى الكارثة. ومن شأن ذلك ان يدع لنا اثنتين فحسب من أعمال سوفوكليس الموجودة بين أيدينا. ففي «التراقيات» ينتقل هرقل من النعيم الى الشقاوة، ولكن في «اياس» التي تعد أقدم المسرحيات السبع، لا يحدث انتقال، فكل ما نراه هو الشقاوة وحدها. وقد يرد أرسطو على هذه الملاحظة بقوله: هذه المسرحية هي في المقام الأول أقدم تراجيديات سوفوكليس الباقية وأقلها حظاً من النجاح، وقد كتبت قبل أن تجد هذه النوعية كمال طبيعتها الخاصة، وقبل ان يمتلك الشاعر ناصية قدراته كافة، ثم اننا ثانياً ندرك باستمرار النعيم الذي عاش فيه اياس في الماضي، على الرغم من ان الانحدار الى هاوية الكارثة قد وقع قبل ان تبدأ المسرحية. وأخيراً فان هناك انتقالاً نحو مصير أفضل يحدث حينما يفوز أوديسيوس في نهاية المطاف ويعامل أياس كالبطل جنائزياً، بعد العار الذي لا يحتمل الذي لحق به.

وفي «سبعة ضد طيبة» و «الفرس» لاسخيلوس وكذلك «اجامنون» يحدث الانتقال من النعيم الى الشقاوة. وفي «الصفاحات» وربما كذلك في «الضارعات» يتم الانتقال في الاتجاه العكسي. وتستدعي «حاملات القرايين» المقارنة مع «انتيجونا» في هذا الصدد. ذلك ان اورست يهوى من الشقاوة الى المحنة. لكن كليتمسترا و ايجيستونس ينحدران من السعادة الى الكارثة. وربما تمكن مقارنة برومثيوس أياس، من حيث ان الفعل يتسم الى حد ما بالجمود، ولا يتم تصوير نعيم على الاطلاق. وربما يطرح أرسطو عدداً من النقاط مرة اخرى في معرض الرد. فالمسرحية ستظل أفضل منها اذا كانت أقل جهوداً، ونحن ندرك ثانياً الحقيقية القائلة بأن التبتان المصلوب، الذي يهوى في النهاية الى تارتاروس، كان يحيا سابقاً في النعيم، سامياً عن كل البشر الثلاثيات فان مسرحيات اسخيلوس الباقية هي، باستثناء «الفرس» اقرب الى فصول الثلاثات منها الى المسرحيات الكاملة، وهناك دليل مناسب على ان كل ثلاثية، بما فيها الثلاثية التي تعد «برومثيوس» الجزء الأول منها، تصور انتقالات هائلة من الشقاوة الى النعيم «٢٥». وقد يضيف لسبب وجيه رابعاً ان اسخيلوس قد نظم قبل ان تجد التراجيديا كمال طبيعتها الخاصة التي تعد «اوديب ملكاً» نموذجاً لها.

ينص الفصل الثامن على اقتضاء وحدة العقدة، ويشير بلماحية بالغة الى ان هذا هو ما نجده في «اللياذة» و «الأوديسة» وما يقصد أرسطو استبعاده لا يتمثل في المحاولات الفنية للإشارة الى عدم وحدة التجربة أو العقدة المزدوجة، كالتى نجدها في «لير»، فذلك لا يجري بحثه. وانما ينصرف اعتراضه الى العقد التي تعتمد الأفعال المعارضة فيقول: «وأسوأ العقد والأفعال البسيطة أحفلها بالحوادث المعارضة، وأعنى بالعقدة ذات الحوادث المعارضة تلك التي تتوالى فيها الأحداث المعارضة على غير قاعدة من الاحتمال أو الضرورة. إن أمثال هذه العقد انما يؤلفها الشعراء المتخلفون لأنهم متخلفون، والشعراء المجيدون لأنهم يحسبون حساب الممثلين». (٩: ٥١ ب). ويفضل أرسطو كلاً

عضوياً يقوم كل جزء فيه بوظيفة محددة، ويفتقد اذا ما حذف. والبناء المرتب بصورة مثالية يفترض أننا نجده، مرة أخرى، في «أوديب ملكاً»، لكن أرسطو يبدي إعجابه كذلك بهوميروس في هذا الصدد. وقد أصبح مألوفاً الآن بين شراح أرسطو انه لا يطالب بوحدة الزمان او وحدة المكان في التراجيديا، على نحو ما كان كتاب الدراما الفرنسيون الكلاسيكيون يفترضون، وعلى نحو ما حذا آخرون حذوهم منذ ذلك الحين. ومن المؤكد أننا نصادف كل منهما عادة في التراجيديات الاغريقية الباقية بين ايدينا، لكننا لا نجد اياً منهما في «الصفاحات»، وفي «اجامنون». لا بد ان ينقضي اكثر من يوم بحسب تقديرنا بين البداية ووصول اجامنون. وأرسطو لا يقول شيئاً عن هذا كله، وربما كان بوسعنا ان نقول ان اسخيلوس وسفوكليس كانا يلقيان نوعاً من الرقية السحرية على جمهورهما وقرائهما، وينقلانهم الى عالم لا تخصى فيه الايام ولا الساعات. ونحن لا نتساءل كم من الوقت انقضى بين هذه النقطة وتلك بأكثر مما نتساءل عن اي نوع من الحياة الزوجية عاشها اجامنون وكليتمسترا قبل التضحية بايفيجينيا، وكيف كانت حياة «كربون» الذي نصادفه في «انتيجونا» مع زوجته؟.

لا تقتضي وحدة العقدة عند أرسطو البساطة. وهو يميز، في الفصل العاشر، بين العقدة البسيطة والعقدة المركبة، ويشدد على تفضيله للأخيرة، ولا تضم العقدة البسيطة أيّاً من التحول او التعرف، أما العقدة المركبة فقد تضم واحداً منهما او تضمهما معاً.

«التحول peripeteia هو انقلاب الفعل الى ضده. . ففي مسرحية «أوديب» قدم الرسول وفي تقديره انه سير أوديب ويطمئنه من ناحية أمه، فلما أظهر حقيقة نفسه أحدث عكس الأثر» (١٥٢/١١)

ويمكن ان يتكون التعرف anagnorsis من أمور تافهة أو مما فعله شخص ما او من شخص ما. ويؤثر أرسطو النوع الأخير وخاصة حينما يتفق، على نحو ما يحدث في «أوديب»، مع التحول في حدوثه وتتوقف النهاية الطيبة او السيئة عليه.

حري بالمرء الآن ان يحاول إضفاء بعد فلسفي على التعرف، حيث انه يتضمن بحسب تعبير أرسطو «انتقال من الجهل الى المعرفة» (١٥٢/١١)، او قد يرغب المرء في ان يعزو بعض الأهمية الرمزية للتحول. لكن معالجة أرسطو المقتضية لكل منهما في الفصل الحادي عشر تشير الى ان ما يقدره هو عنصر المفاجأة، فالعقدة المركبة أقل جفافاً من العقدة البسيطة.

(١٥) الخطأ والتجبر

تبلغ مناقشة العقدة ذروتها في الفصلين الثالث عشر والرابع عشر، اللذين يصلان الى خلاصتين متعارضتين، وكل منهما يبحث اربع عقد ممكنة، فلبنداً بالفصل الثالث عشر.

١- قد تعرض علينا شخصيات طيبة تنتقل من السعادة الى الشقاوة، لكن ذلك ليس بالامر المناسب على الاطلاق، لأن العقدة ينبغي ان تثير الرحمة والخوف بالمعنى الذي عناه أرسطو، ومثل هذه العقدة

لن تثير أيًا منها، وإنما ستؤدي فحسب إلى الشعور بالصدمة، وعند هذه النقطة فإن حساسية أرسطو قد تبدو مما يثير فينا الشعور بالصدمة. والمرء يرد على ذاكرته كما إن ناحوم تيت Nahum Tate (١٦٥٢ - ١٧١٥) الذي كان أمير الشعراء الانجليز، قد أعاد كتابة خاتمة «الملك لير» في عام ١٦٨٧ لأن الشعور كان سائداً بأن موت كورديليا أمر لا يحتمل. وفي صياغته للمسرحية تتزوج كورديليا من ادجار. وقد وافق دكتور جونسون في ملاحظاته على مسرحية لير على ذلك، وأضاف قائلاً: «لقد صدمني موت كورديليا منذ سنوات بعيدة، بحيث أنني لا أدري ما إذا كنت قد تحملت قط مطالعة المشاهد الأخيرة في المسرحية من جديد إلى أن تعهدت بمراجعتها باعتباري مراجعاً» (٢٦). ولكن بمقدورنا أن نتصور بسهولة مفهوماً أقرب إلى مفهوم أرسطو: فاحتمال إعادة كتابة خاتمة قد يجدها المرء محتملة بقدر ما تعتبر كورديليا بعيدة عن صفة البراءة، فقد كان عنادها الذي لا يزعج هو في نهاية المطاف الذي جلب معاناة أبيها المأساوية وجلب موتها، وإن يكن ذلك بصورة غير مباشرة فحسب. وقد ركز دكتور جونسون بالفعل على طرح (اياجو جول ديدمونة) الذي يقول فيه: «لقد خدعت أبيها بزواجها منك» (٣: ٣). ويقول جونسون «إن هذا يجب التشديد عليه بعمق بالنسبة لكل قارئ». فالخدعة والزيف يشكلان في اجمالي الحياة عقبتين تعترضان طريق السعادة أيًا كانت الفرص المناسبة التي يعدها بها أو يتحيناها» (٢٧).

وإذا كنا نجد جانباً من عظمة «لير» في تصويره لعالمنا الذي يعاني فيه الخيار أشد المعاناة، فأننا نقارن أرسطو، لكننا نقرب من سوفوكليس بأكثر مما قدر لأرسطو أن يقترب منه في أي وقت من الاوقات.

هناك فقرة في كتابات ماركيز دي ساد Marquis de Sade لها أهميتها هنا. حيث يقول: «ما هما النبعان الرئيسيان لفن الدراما في التحليل النهائي؟ ألم يعلن كل المؤلفين الذين يستحقون هذا الاسم أن هذين النبعين هما الرعب terror والرحمة pity؟ الآن ما الذي يمكن أن يثير الرعب إن لم يكن تصوير الجريمة مكلفة بالغار، وما الذي يمكن أن يثير الرحمة أفضل من تقديم الفضيلة وهي تغدو ضحية للشقاوة؟» (٢٨) ربما كان حرياً بأرسطو أن يرد قائلاً بأن العمل التراجيدي الجيد لا ينبغي أن يثير أعلى درجة ممكنة من الخوف والرحمة، وإنما ينبغي أن يثير هاتين العاطفتين التراجيديتين على نحو يتم معه تحقيق التطهير والانفراج العاطفي الرصين. ولكن إذا كان هذا هو الهدف فليست هناك حقاً حاجة لنهاية تراجيدية، وسرعان ما سنكتشف أسباباً تحدونا للاعتقاد بأن أرسطو نفسه قد وصل إلى هذه النتيجة. ولكن نوعية العقدة المزدوجة التي «تنتهي بحلول متعارضة للأخيار والاشرار»، «تأتي في المرتبة، الثانية على الأقل في الفصل الثالث عشر، ووضعها في المرتبة العليا إنما هو بسبب ضعف الجمهور، لأن الشعراء يلائمون بين أعمالهم، و«اذواق» الجمهور فيؤلفون له ما يروقه» (١٥٣).

٢- وقد يعرض علينا الاشرار وهم يتنقلون من الشقاوة إلى النعيم. ويقول أرسطو أن هذا أبعد

الامور عن طبيعة التراجيديا .

٣- وقد نشاهد شخصاً لثيم العنصر يهوى من السعادة الى الشقاوة . وأرسطو يعتبر هذا ايضاً بعيداً عن التراجيديا ، لأن المرء يجده شيئاً مرضياً . والنقطة المحورية هي اننا لا نعايش الخوف والرحمة كما فهمهما ارسطو في اي من هذه الحالات الثلاث . .

٤- بقي اذن البطل الذي هو في منزله بين هاتين المنزلتين . وهذه حال من ليس في الذروة من الفضل والعدل ، لكنه يتردى في هوة الشقاء ، لا للؤم فيه وخساسة بل لخطأ hamartia ارتكبه ، وكان ممن ذاع اسمه في الناس وترادفت عليه النعم مثل أوديب وتايستيس والمشهورين من أبناء هذه الاسر (١٣: ١٥٣) .

لسوف يكون من قبيل التحذلق ان نشدد على ان الامكانية الرابعة التي يتعين على المرء توقعها تتمثل في شخص طيب ينتقل من الشقاوة الى السعادة . . فمن الجلي ان مثل هذه العقدة لن تثير العواطف التراجيدية ، حتى ان ارسطو لا يكثر بذكرها ، وانما هو يمضي بفكره خطوة أبعد لقد استنفدت الاحتمالات بالنسبة للشخصيات المغرقة في الخير والشر . ومن هنا فانه ينتقل الى شخصية وسيطة ، ولكن التطور المناقض سيثير بالفعل المزيد من المشاعر التراجيدية .

ان ارسطو يصل الى نمطه الرابع ، الذي يتميز بـ hamartia وهو الاصطلاح الذي سنبحثه بعد قليل ، عند تقاطع مسارين من الفكر ، يقيناً ليس عن طريق الاستقراء من خلال التمهيص الدقيق لروائع اسخيلوس ، سوفوكليس ، ويوريديس ، والمسار الأول هو مسار مسبق : فهناك عدد محدد من الاحتمالات يتم استبعاد ثلاثة منها ، واحداً اثر الآخر ، وهناك ، احتمالان اخران ، لا يتم ذكرهما ، ومن الواضح انهما غير مناسبين كذلك ، وهكذا لا يبقى الا احتمال واحد . غير ان تفكير ارسطو ليس مجرداً تماماً ، فهو لا يتجاهل كل الادلة ببساطة ، اذ انه يعرف طوال الوقت ما هو النموذج الذي يجب ان تقترب منه التراجيديا الكاملة : ومثاله الأعلى ، كالمعتاد ، لا يخلق في عليين ، كالصورة عند أفلاطون ، وانما نعثر عليه في غمار التجربة لدى انتهاء تطور ، وهو في السياق المائل بين ايدينا في «أو ديب ملكاً» .

يتعين علينا ، قبل ان نعكف على تقويم مفهوم ارسطو عن العقدة المثالية ، أن نبحث عن معنى اصطلاح hamartia . ان جروب يترجمه بكلمة glaw (بمعنى خطأ ، خلل ، نقص ، عيب) ويضيف هامشاً يوضح ان المقصود هو «ضعف أخلاقي أو فكري» ، وهو يناقش هذا المفهوم كذلك في الصفحات ٢٤ وما يعقبها وفي الصفحة العاشرة . اما إلز فيترجم هذا الاصطلاح بكلمة mistake (بمعنى خطأ او غلط) (٣٧٦) ويجادل مطولاً بأن المقصود هو خطأ فيما يتعلق بهوية أحد الأقارب الحقيقيين ، او بتعبير اخر ان المقصود هو الخلط الذي يسبق التعرف ، ويخصص سيدريك وايتان ، C Whitman الفصل الثاني من مؤلفه بعنوان «سوفوكليس» (الصادر في ١٩٥١) للحديث عن Schol-

arship and hamartia ويذهب إلى القول بأنه لا يمكن أن يكون هناك شك حقيقي في أن أرسطو قصد بـ . hamartia سقطة أخلاقية أو تردياً من نوع ما» . (٣٣) .

وبينما يبرع وإيتان في السخرية من أولئك الذين تصيدوا الأخطاء الأخلاقية لأبطال سوفوكليس، فإن بوتشر Butcher يقوم في حوالي نهاية القرن الماضي بتمحيص الفقرات الواردة في كتاب «الأخلاق» لأرسطو التي يرد ذكر «المهاتيا» فيها ويخلص إلى أن هذا الاصطلاح «على نحو ما هو مطبق على فعل واحد يشير إلى خطأ مرده معرفة غير كافية بظروف معينة . بصفة خاصة ولكن ليس بالضرورة من نوعية كان من الممكن معرفتها، لكن هذا الاصطلاح كذلك يطبق بمزيد من الغموض على خطأ يعود إلى جهل لا سبيل إلى تجنبه، وقد يشير ثالثاً إلى فعل مدرك ومتوًى لكنه ليس متعمداً وصادراً عن سبق إصرار، مثل فعل يرتكب في غمار الغضب أو الانفعال وهناك الكثير الذي يقال في صالح المعنى الأخير الذي تشير فيه المهاتيا إلى «عيب في الشخصية متميز من ناحية عن خطأ أو غلط معزول، ومن ناحية أخرى عن خطيئة مصدرها إرادة فاسدة . وهذا الاستخدام، على الرغم من أنه أكثر ندرة إلا أنه يظل استخداماً أرسطوياً» (٢٩) .

إجمالاً يمكن أن يقال أن هذا الاصطلاح قصد به «خطأ تراجيدي tragic flaw (وهو التفسير التقليدي أو إساءة mistake أو غلطة «على نحو ما يقول إلز) . ومن المسحيل بصورة جلية حل المشكلة القديمة المتمثلة في البرهنة على أن «المهاتيا» تعني في هذه الجملة على وجه الدقة هذا أو ذاك ولا شيء غيره . ولكن ثمة ثلاث ملاحظات قد تساعدنا في هذا الصدد .

أولاً، ينبغي أن نلاحظ كيف أن أرسطو لا يتحدث كثيراً عن «المهاتيا» ولا يستفيد كثيراً من هذا الاصطلاح . فهو يستخدمه مرة أخرى بعد قرابة اثني عشر سطراً، ثم يتخلى عنه . وفي الفصل التالي يبرهن على الأقل بفتنة ماثلة على أن العقدة المثالية ينبغي أن تكون مختلفة كلية عن العقدة التي يشترطها هنا . وتذكرنا الأدبيات الهائلة التي تراكمت حول اصطلاح ذكر مرتين بطريقة عرضية بالبيت المزدوج الشهير لفردريش شيللر Schiller في كانت وشرحه حيث يقول : من كنز ماله يمنح حشود المتضورين المتكفين طعاماً . وحينما يرفع الملوك البناء يجد سائقو عربات النقل العمل وفيراً .

ثانياً، يعد القول بأن أرسطو يفكر في خطأ أخلاقي أو غلطة ذهنية، وهو أمر مستحيل التقرير على أية حال، وأقل أهمية من أن نتعلم من الاغريق إلى أي حد يستعصى غالباً فصل الأمرين أحدهما عن الآخر (سنعود إلى هذه النقطة في المبحث رقم ٦٠) .

عندما يتجادل الباحثون حول فيلسوف أو شاعر فإن هذا الأخير قد يرد قائلاً : متى ؟ فبعد سنوات قلائل من كتابته مما يدور الخلاف حوله قد يقول أشياء تختلف تمام الاختلاف عما ظنه في بادئ الأمر، وفي سنوات لاحقة قد لا يكون متيقناً مما كان يعنيه أصلاً على وجه الدقة . وما نعرفه يقيناً هو أنه استخدم كلمة مغرقة في غموضها وعدم دقتها، وأنه لم يغيرها ولم ير من المناسب أن يضيف أي تفسير

بعيد عن الالتباس، لقد كان فيلسوفاً عظيماً ولم يكن فقيهاً أرسطياً أو تقليدياً في اللغة. أخيراً، فإن لغز «الهأرتيا» شئت انتباهنا، وأبعده عما يقوله أرسطو بوضوح: ان إبطال أفضل المسرحيات ليسوا مبرزين في الفضيلة. وهذا يوضح ان الفلاسفة العظام يرتكبون في بعض الاحيان اخطاء جسيمة، ذلك ان هذا الطرح تفنده تراجيديات سوفوكليس.

يجمل بنا أن نتذكر ان مفهوم أرسطو عن الشخص «المبرز في الفضيلة» قد يكون مختلفاً عن المفاهيم الحديثة. ولكن اذا كان ما يفكر فيه هو عظمة النفس: megalopsychia التي يصفها في كتابه «الاخلاق» (٤: ٣) بأنها «تاج الفضائل» فان العبارة الواردة في «فن الشعر» تظل خاطئة. فالصورة المرسومة في «الاخلاق» توضح بجلاء حقاً ان أرسطو لم يعتبر كبرياء بروميثيوس او اوديب او انتيجونا خطأً إنه يعد الشخص عظيم النفس اذا ما طالب بالكثير واستحقه» (يتحدث و. د. روس W. O. ross في ترجمته لـ «الاخلاق» بالفعل عن المتكبر proud والكبرياء pride) واصرار اخيل على جدارته بعظيم الاجلال لم تكن خطأ في نظر هوميروس وشعراء التراجيديا وأرسطو. وفي الحقيقة فان أرسطو يقول صراحة ان عظمة النفس megalopsychia هي التي دفعت أخيل الى الغضب كما دفعت اياس الى الانتحار، لأنها لم يستطيعا احتمال الاهانات (٣٠) وقد تنصرف اذهانا الى اوديب وكذلك الى سقراط في «الدفاع» حينما يقول أرسطو: «يقال ان ذوي النفوس العظيمة يتذكرون حق التذكراية فائدة أتناحوها للآخرين»، «ومن خصال ذوي النفوس العظيمة كذلك. . التعجرف حيال أصحاب المناصب والثراء» (٣١).

ان المفهوم الذائع القاتل بأن الموضوع المحورية للتراجيديا الاغريقية هي ان الكبرياء تسبق الخطأ هو أبعد ما يكون عن الصواب، لأن ذلك يعتمد على تخيل قيم مسيحية، حيث لا محل لهذه القيم. فلم تكن الكبرياء بالنسبة لأرسطو ولشعراء التراجيديا خطيئة، وانما كانت احدى المكونات الجوهرية للبطلولة.

لا يقدم التاريخ اليوناني القديم مثالا اعظم من الاعتماد المفعم بالكبرياء على النفس من معركة ماراثون، التي قام فيها عدد محدود من ابناء اثينا، دون استشارة عرافة دلفي التي كانت تميل الى الفرس، بالتصدي لموجة المستقبل والانتصار الذي بدا حتمياً لبلاد فارس الوريثة الشاسعة والاقوى لامبراطوريات العالم. لم يكن هذا مصدراً مستمراً لكبرياء الأثينيين فحسب، وانما سنرى ان اسخيلوس كان اكثر شعوراً بالكبرياء لخوضه غمار القتال في ماراثون وليس بسبب نظمه تراجيدياته. حينما «يعرف» الجميع ما كان يعتقد المؤلف، فان المترجمين يجعلونه يقول حتى في الموضع الذي لا يقول فيه بوضوح. وذلك مثل الطبقات الانجليزية لأعمال هيجل التي تحفل بالنقائص، حيث لا وجود لهذه النقائص في الأصل، فان الطبقات الانجليزية لأعمال سوفوكليس تنتقد بقسوة «الكبرياء» بينما لا يفعل سوفوكليس ذلك. (٣٢).

فما هو الحال إذن بالنسبة لاصطلاح hybris ؟ ان الكثيرين ممن يتحدثون في يسر عن الخطأ التراجيدي، دون أن يدركوا المشكلات التي يثيرها اصطلاح «الهمارتيا» الذي استخدمه أرسطو يفترضون أن hybris (الذي لم يرد ذكره مرة واحدة في كتاب فن الشعر) يعني الكبرياء او الصلف، وأن ذلك هو الخطأ التراجيدي النموذجي لأبطال التراجيديا الاغريقية. ولكن معنى hybris لا علاقة له على وجه التقريب بالكبرياء (٣٣) «الهابيريس» هو ما أظهره الفرس حينما غزوا اليونان، وبحسب ما قاله شبح داريوس في «الفرس» لأسخيلوس.

لم يترددوا في نهب ايقونات الارياب وأضرمو اللهب في المعابد ولم يعد للمذابح وجود، والاصنام كالاشجار انتزعت، ودمرت من أساسها (٣٤)

يعني الفعل اليوناني القديم hybrizein، الذي نجده عن هوميروس، الداعر او الذي يستسلم لنزواته wax wanton or run riot يستخدم كذلك بالنسبة للأشجار، وللنباتات التي تتعفن، وللحمير المتخمة التي تنهق وتتواثب هنا وهناك. ويعني الاسم hybris العنف الجائر والغطرسة wanton violence and insolence وغالباً ما يستخدم في «الادبسة» للحدث معظم الوقت عن خطاب بنيلوب. وهو يعني كذلك الشهوة lust والغليظة Lewedness ويمكن ان يستخدم في الحديث عن العنف الحيواني. وأخيراً فان اصطلاح hybrisma يعني اعتداء، انتهاكا، اغتصاباً rape و violation و outrage ويستخدم هذا الاصطلاح في القانون لتغطية كل الاعتداءات الأكثر خطورة، التي قد تقع على شخص ما. كما انه يشير كذلك الى خسارة عن طريق البحر a loss by sea ويمكن مقارنة hybris بـ dike و sophrosyne (٣٥) وهما كلمتان تصعب ترجمتهما، ولهما في ذلك صيت سئ، لكن الكلمة الاولى منهما تشير الى عرف سائد او نظام او حق، على حين تشير الثانية الى الاعتدال والاتزان وضبط «النفس». فكلمة hybris ليست بالتأكيد مرادفة للكبرياء والفخر اللذين يستشعرهما المرء حيال منجزاته ومكانته او في معرض اشارته الى استحقاقه وجدارته بالثوبة. انه ليس، كالكبرياء، شيئاً يستشعره المرء «او يأخذه» وانما هو بالاحرى شيء يتضمن الفعل او التحرك. ويعد هـ. جي. روز H.J.Rose من حالهم التوفيق اذ يتحدث على نحو عابر عن «أولئك الذين يمارسون hybris والتجاهل الجائر لحقوق الآخرين (٣٦) ويفصل سيدريك هـ. وإيتان القول على هذا النحو «يختلف المفهوم المسيحي الخاص بالكبرياء عن hybris في انه يرتبط مباشرة بموقف المرء من الرب... لكن hybris يرتبط أكثر من ذلك بكثير بالكيفية التي يعامل بها رجل اقوى شخصاً أضعف منه. ولو ان اغريقيا تفاخر بأنه افضل من اله لكانت تلك الفعل حماقة ووقاحة، ولكانت أيضاً شيئاً شديداً للخطورة، لكنها ليست hybris (٣٧).

فيماذا يقال اذن عن الفقرة المقتطفة من «الفرس» التي تحيطها اشارتان صريحتان الى hybris ؟ لقد استسلم الفرس لنزواتهم مثل نهر يغرق ضفتيه، والاعتداءات الضاربة التي اقترفوها لا تشبه بحال

الاعتماد على النفس الحافل بالكبرياء .

وإذا تحّص المرء كل الفقرات الواردة في أعمال اسخيلوس وسوفوكليس، التي يرد فيها شكل أو آخر من اشكال كلمتنا، يتضح له بأي درجة من التدرج والانتظام تخطرننا هذه المعاني الجذرية الحسية بالمعنى . فدعنا نبحت أولاً الفقرات المهمة التي ترد عند سوفوكليس . ومن المؤكد ان تمحيص استخدامه للاصطلاحات الثلاثة hybris-hybristes - hybrizein اكثر اهمية بالنسبة لفهمه لهذا الاصطلاح من التعميمات المعتادة حول ما كان «الاغريق» يعتقدون .

يستخدم كريون في مسرحية «انتيجونا» اصطلاح hybris مرتين واصطلاح hybrizein مرة واحدة، فهو أولاً يهدد الحارس السيء الطالع الذي حمل اليه نبأ قيام احدهم بتحدي الأمر الذي أصدره وغطى جثمان بولينيكس بالرمال، فالحارس سيسئق او يصلب الى ان يوضح في غمار عذابه هذا «الاعتداء» (٣٠٩) . ويعد هذا نموذجاً مثالياً لسخرية سوفوكليس وتهكمه، فكريون نفسه يهدد بارتكاب اعتداء عنيف، لكنه فيما يفعل هذا يصف العمل الذي قامت به انتيجونا بأنه اعتداء، وحينما سيقف اليه أنتيجونا، وأقرت توكاً بفعلتها، فانه يقارنها بالجياذ الهائجة ويدين تحديها الفوضوي للضوابط التي يرسها قانونه، باعتبار هذا التحدي اعتداء «٤٨٠» . ويجد ان مباحاتها بما قامت به هي اعتداء مضاعف «٤٨٢» . وهو لا ينتقد كبرياءها، ولكنه يطلب منا ان ننظر اليها باعتبارها تهديداً للقانون والنظام، كما لو كانت قد استسلمت لنزواتها، وفي غضون ذلك كله لا نجد انفسنا الا متسائلين عما اذا لم يكن هو قد اطلق العنان لنزواته، عما اذا لم تكن السلطة قد أطاحت بصوابه، عما اذا لم يكن عاكفاً على انتهاك الأعراف السائدة، ويتدعم تساؤلنا لأن عنفه يتباين بقوة مع التزامها بالأعنف .

في «اوديب في كولونا» يرد اصطلاح hybris ثلاث مرات ودائماً يرد للأشارة الى محاولات كريون العنيفة والعدوانية لانتزاع ابنتي اوديب بالقوة (٤٠) وفي «التراقيات» يرد الاصطلاح ثلاث مرات مجدداً . وفي المرة الأولى يستخدم للأشارة الى إقدام هرقل على ارتكاب عدوان، ثمثيل في قتل شاب امسكه في غفلة منه وألقاه من مكان مرتفع فلقى حتفه (٢٨٠) . وفي وقت واحد نسأل الجوقة الحاضرة عما اذا كانت قد راقبت في عجز «فضاعة» انتحار دبانيرا (٨٨٨) . وأخيراً يتذكر هرقل الأعداء المخيفين اللذين قهرهم في ريعان شبابه، وفيها هو يكيّل النعوت يـدرج بينها hybrislen اثر الخارج على القانون anomon ليصف قنطوراً «١٠٩٦» . لا تضيف المرة الوحيدة التي يرد ذكر الاصطلاح فيها في «فيلوكيتيس» (٣٩١) وما بعده) والمرتان اللتان تردان في «اوديب ملكاً» (٤١) شيئاً له اهميته . ونجد هذه الاصطلاحات بصورة اكثر تواتراً في «الكتر»، وعادة ما يكون ذلك للأشارة الى هجمات لفظية لا يكبح جماحها شيء . ويستخدم العديد من المترجمين محلها كله «اهانة insult» (٤٢) وترتبط المرة الاولى التي ترد فيها لفظة hybris في هذه

المسرحية بين المعنيين، فالكترا تصف كيف أن ايجيستوس جلس على عرش أبيها، وهو يرتدي ثيابه، ويصعب قرايين الشراب في الموقد ذاته حيث قتل أجامنون، و «ليتوج اعتداء» او الأهانة المطلقة فانه «يضطجع بعد ان قتل أبي في فراشه الى جوار امي التعسة» (٢٦٦ وما بعده). لقد اطلق العنان لنزواته، ولن يتوقف عند حد.

يرد اصطلاح hybris والاصطلاحان المرتبطان به بصورة أكثر تواتراً في «اياس» (٤٣) وتحتتم الجوقة نشيدها الأول الرائع الذي تخاطب فيه أياس بقولها:

يستخدم تجبر hybris أعوائك دونما خوف
في الأودية التي تحفها الجبال وتسفعها الرياح
وكالرعد يطلقون القهقهات التي تجرح
اني لأتجمد خوفاً (١٩٦ وما بعده)

اننا هنا قرييون من الفقرة المقتطفة من «الفرس» وفي وقت لاحق يتحدث البطل عن الاعتداء والاستهزاء الماثلين في اطاحته بأعناق قطع من الأغنام (٣٦٧). ولن يكون من قبيل التجاوز القول بأنه اطلق العنان لنزواته في غمار جنونه، وان نضيف ان كبرياءه العظيمة سرعان ما تكتسب احترامنا مجدداً، وتمضي بنا الى الإعجاب به في يأسه ومصرعه. ثم يقوم مينيلوس الذي يفوقه في عدم اجتذابه لنا في غمار مواجهته مع (تيوسر) الذي يريد دفن اخيه غير الشقيق أياس، كربيون في جداله لا نتيجونا، باستخدام الاصطلاحات الثلاثة كلها في خطبة واحدة للإشارة الى قيام اياس بذبح الاغنام ولتحذير تيوسر من انه اذا لم يذعن فان الفوضى ستسود. عندئذ تحذر الجوقة مينيلوس من ان عليه ان يتولى هو نفسه اطلاق العنان لنزواته والاقدام على اقتراف الاعتداءات (١٠٩٢). ويقوم أجامنون بالفعل في خطاب مفعم ثاماً بالاقتداءات بابلاغ تيوسر بأنه قد اطلق العنان لنزواته، وعليه ان يكبح جماح نفسه، وان يتذكر وضعه، ويأتي برجل حر للدفاع عن قضيته (١٢٥٨). واستخدام تيوسر الوحيد للفعل (١١٥١) يعود الى نقطة أجامنون السابقة (١٦١٥)، ويدين اولئك الذين، اذا جاز لنا قول ذلك، «يشبعون لطماً» في جنازة غيرهم.

لا تستخدم كلمة hybris، أو الكلبيات القرية منها، فيما يتعلق بسير اجامنون على الاردية القرمزية التي بسطت أمامه، لكن هذه الكلمة ستكون مناسبة تماماً في وصف سلوكه وسلوك جيشه لدى سقوط طروادة. والجوقة تستخدمها مرتين (٧٦٣-٧٦٦) في فقرة غامضة، يقول عنها دينس بيج D.page: لا يمكن الا ان نعيد تركيب نص هو بمثابة بديل مؤقت عن قلب التقاليد البالية والنادرة (١٣٦). وليس من الواضح ما الذي تشير اليه كلمة hybris هنا، ولكن الايات السابقة تتحدث عن العنف، الموت، اختطاف باريس لهيلين والدمار الدموي الذي يلحقه اسد بالقطعان وعن «فوضى هائلة قوامها جرائم القتل» (٤٤) ثم يدخل اجامنون المسرح بعد انتظار امتد طويلاً، فتحيه الجوقة

باعتباره الرجل الذي أنزل الخراب بمدينة طروادة .

تلك هي المرات الثلاث الوحيدة التي ترد فيها كلمة **hybris** او كلمة شبيهة بها في «جامعون» وقد سبق لنا ان حصرنا المرات الوحيدة التي ترد فيها في «الفرس» اما في حاملات القرابين فان هذه الكلمة لا تستخدم على الاطلاق .

ولو ان المفهوم الشائع عن كلمة **hybris** كان صحيحاً لتعين على المرء ان يتوقع العثور عليها بصورة متواترة ، او على الأقل في وضعية بارزة ، في «بروميثيوس» . ولكن هذه الكلمة لا يرد لها ذكر ولو مرة واحدة في تلك المسرحية . والمرات الثلاث التي ترد فيها اصطلاحات مشابهة تؤيد تماماً ما ذهبنا اليه . وفي المشهد الاستهلالي تقول ربة الفضيلة ساخرة بتيتان ، فور شد وثاقه محكماً الى الصخرة : «الآن اطلق العنان لنزواتك ! الآن عليك بسلب امتيازات الارباب ا» (٨٢) . وفي موضع لاحق (ح ٩٧٠) يستخدم بروميثيوس هذا الفعل لوصف الطريقة التي سخر بها هرميس منه وهو يتخبط في محنته . وأخيراً ، فان برميثيوس يحدث «أيو» عن «هايرستيس» ، النهر الذي يحمل اسمه بجدارة» (٧١٧) .

من ناحية اخرى ، فان اصطلاح **hybris** يرد ذكره ثنائي مرات ، ويرد الفعل والصفة المشتقان منه مرة لكل منهما في «الضارعات» حيث لا مجال على الاطلاق للكبرياء ، فالفضية المطروحة هي ان المصريين المنهمكين في المطاردة يرغبون في وضع ايديهم عسفاً وقهراً على العذارى الضارعات . ولا تضيف الاشارتان الواردتان في «سبعة ضد طيبة» والمرة الواردة في «الصفاحات» (٥٣٤) شيئاً يعتد به .

وعلى الرغم من ان المفهوم الخاطئ القائل بأن ابطال التراجيديا الاغريقية قد ارتكب كل منهم خطأ ، وان هذا الخطأ هو **hybris** لا يزال شائعاً الى حد كبير للغاية ، فان افضل المترجمين المحدثين يترجمون اصطلاح **hybris** والكلمات الاخرى المشتقة من الجذر ذاته على انه يعنى اعتداء **outrage** وجريمة **crime** واهانة **insolence** ونادراً ما يترجمونه على انه كبرياء **pride** .

واذا ما عدنا الى كتاب «فن الشعر» ، فاننا نجد ان ارسطو يمضي قائلاً : «يجب ان يكون التحول من السعادة الى الشقاوة لا من الشقاوة الى السعادة ، تحول لا ينشأ عن اللؤم والخساسة» (في طبع البطل) بل في خطأ شديد **great outrage** يرتكبه بطل مثل الذي ذكرنا او خير منه لا أسوأ . وآية صدق هذا ما وقع (في ميدان التراجيديا نفسها) : فقد كان الشعراء في البدء يعالجون من الحكايات ما تيسر لهم دون تمييز ، اما اليوم فان أجمل التراجيديات تؤلف في تاريخ عدد قليل من الأسر ويتناول أمثال القميون وأوديب وأورست وملياجرس وثيستيس وتليفوس وأشباههم من حلت بهم النوائب او كانوا سبباً

فيها (١٣: ١٥٣)*.

ان خطأ اوديب يبدو بوضوح مختلفاً تماماً عن خطأ اورست، بينما يشكّل خطأ تيسيتس حالة ثالثة. وربما كان استخدام ارسطو لاصطلاح hmartia هنا راجعاً لأنه كان يمكن تطبيقه في هذه الحالات الثلاث جميعها، اضافة الى حالات اخرى كذلك. وربما كانت النقطة الأساسية التي قصد طرحها هي أنها المعاناة التي تثير خوفنا ورحمتنا لا ينبغي ان تكون مستحقة ضمناً، ولا منبئة الصلة تماماً بأي شيء اتاه اولئك الذين حلت بساحتهم، فالشخصيات التراجيدية العظيمة هي شخصيات رجال ونساء ايجابيين قاموا ببعض الأعمال التي لا تمحى ذكراها، والتي تجلب عليهم المحنة، فهم ليسوا سلبين ومراقبين أبرياء بهذا المعنى. لكنهم أقرب الى الخير منهم الى الشر، ومن هنا فانهم يثيرون فينا مشاعر التعاطف. (من المحقق ان تراجيديا حول تيسيتس حظيت باعجاب ارسطو قد بنيت حولها حادثة لا يبدو فيها فاسقاً).

لم يجد ارسطو التعبير عن الفكرة موضع التناول حينها قال: «بقي اذن البطل الذي هو في منزله بين هاتين المنزلتين، وهذه حال من ليس في الذروة من الفضل والعدل...» «ولو أنه قال: «وهذه حال من لا تبقى فضيلته بعيدة عن الفساد وبمناى عن الذنب لكان قد اقترب من سوفوكليس، ومن هيجل، ومن الحقيقة» (٤٥).

وقبل ان نترك الفصل الثالث عشر، حيث يشار الى ان الخاتمة الاليمة هي الأفضل، ويتعين علينا ان نلاحظ ان ارسطو في هذا الوضع يدافع عن يوريديس ضد أولئك الذين انتقدوه لاتباعه المبادئ التي جرى ارساؤها هنا، ويقول: «تبدو التراجيديا التي من هذا النوع أبرعها واتقنها ان أحكم صنعها، ولهذا أضحي يوريديس - وأن فاتته أحياناً بلاغة الايجاز واحكام البناء الفني - أبرز الشعراء، في تأليف

* القميون واورست وملياجرس تيسيتس وتليفوس: أوديب وأورست. اشتهر من ان نعرف بهم، اما القميون فتقول الاساطير اليونانية انه ابن امفياروس وتطبيقاً لامر ابيه ثار من امه، فتعقبته ريات الانتقام، شأن اورست، لكنه لم يكن له حظ الأخير، اذ تطهر جزئياً على يد فاجيوس في اركاديا، ولكنه في النهاية لقي حتفه على يد أبناء فاجيوس. اما ملياجرس فهو ابن اونيوس ملك قاليدون تبنّت العرافات بأنه سيظل حياً طالما ظل ضغث فوق النار دون ان يحترق، وهو ما قامت به امه، لكنه عندما قتل أخواله القتل امه بالضغث في النار فمات ملياجرس. اما تيسيتس فهو ابن بيلويس وهيسوداميا وحفيد تينتالوس. غرر بايرويا زوجة اخيه اترئوس لأن الأخير رفض مشاركته له في عرش ارجوس، ولما علم اترئوس بذلك طلق اوروبا ونفاه من مملكته، ثم استدعاه للانتقام منه بأن دعاه الى مأدبة اطعمه فيها لحم احد اولاده اي اولاد تيسيتس قبل ان يريه بقية الجثة، ففر تيسيتس من هول ما رأى، ثم اكتملت مأساته بمروره بعد زمن بمغارة للربة منبرفا، حيث شاهد فتاة جميلة فاغتنبها دون ان يدري انها ابنته بيلوبيا. اما تليفوس فهو ابن هرقل، وقد نزلت به الحملة المتوجهة الى طروادة، حين كان ملكاً على الموسيين وجرحه اخيل في معركة. ودله الوحي على ان الجرح لن يشفيه الا الجراح، واكتشف ان المقصود هو الرمح، فشفى جرحه بوضع صعداً من الرمح عليه.

(م.م)

التراجيديات».

(١٦) الخاتمة السعيدة

في الفصل التالي، يطرح من جديد التساؤل عن نوعية العقد الأكثر ملاءمة لإثارة العاطفتين التراجيديتين، حتى دون ميزة العرض، ويقول أرسطو ان قصة اوديب تجعلنا نرتجف ونشعر بالرحمة حتى حين نسمعها فحسب.

وسرعان ما تواجهنا أربعة احتمالات أخرى لا غير. وفي النص يرد بعد طرح الاحتمال الثالث: «وعدا هذه الأحوال الثلاثة لا توجد حالة أخرى، لأننا اما ان نفعل او لا نفعل، عن علم او بغير علم» (١٤: ٥٣. ب). ولكنه ليس من الواضح أنه في ضوء وجود متغيرين فلا بد ان تكون هناك اربعة احتمالات، بل ان الجملة التالية ذاتها تصفه وتقدمه لنا باعتباره «الأقل حظاً من الجودة».

فلنبحث الأنماط الأربعة في اطار ما يقول ارسطو انه نظام تصاعدي لتحديد الجودة. والعمل الذي يجري تناوله في الحالات الأربع هو قتل أب أو طفل أو أخ. الان، اما ان هذا العمل يقترب بالفعل أو أنه يوشك على ذلك دون أن يتم، واما ان الشخص الذي يوشك على اقترافه يفكر في جريمة القتل وهو على علم كامل بهوية الضحية، وإما أنه جاهل بهوية الضحية المقصودة.

١ - «أقل هذه الأحوال حظاً من الجودة حال الشخص الذي يعلم ويهم بالتنفيذ ثم يمتنع، فانها تثير الاشمزاز، ويعوزها طابع المأساة، لأنها خالية من الفواجع. ولهذا لا نرى شاعراً يقدم لنا موقفاً كهذا، أو لا نجده الا نادراً: مثل موقف هيمون بازاء كريون في «انتيغونا». وهيمون هو ابن كريون والطعنة التي يوجهها اليه لا تصيبه.

٢ - «والفصل يمكن ان يجري على غرار ما فعل القدماء من الشعراء، فيكون الاشخاص على علم ووعى، كما فعل يوربيديس حينما مثل ميديا وهي تقتل بنيه».

٣ - «الأفضل ان ينفذ الشخص بغير علم ثم يعرف بعد التنفيذ». ومن الواضح ان تلك هي حالة «اوديب» لسوفوكليس، وفي نهاية المطاف فقد سبق طرح ذلك في كتاب «فن الشعر» وينبغي ان نتوقع جازمين ان ارسطو سيعتبر ان هذا الحل هو الأفضل. وفي الحقيقة انه هو نفسه قد ذكر تلك المسرحية في هذا الصدد قبل أسطر قلائل، لكنه مع ذلك يستطرد فيقول:

٤ - «وخير الأحوال كلها الحالة الأخيرة، ومثالها ما في «كرسفوننتيس» حينما تهم ميروبا بقتل ابنها ولكنها لا تقتله اذ تتعرفه من هو، وفي «إيفيجنيسيا» حينما تهم الأخت بقتل أخيها، وفي «هليه» حينما هم الولد بتسليم أمه ولكنه يتعرفها» (١٤: ١٥٤).

يتناقض هذا تماماً مع خاتمة الفصل السابق الذي «يرهن» فيه أرسطو على ان أفضل عقدة هي تلك التي تربط بخاتمة تراجيدية. ومن بين التراجيديات الثلاث التي يكال لها أسمى مديح في الفصل الرابع عشر فاننا لا نعرف الا «إيفيجنيسيا في تاوريس» التي يوردها ارسطو كذلك في الفصول الحادي عشر

والسابع عشر، وفي الفصل السادس عشر يشيد بحالة تعرف في هذه المسرحية، بينما يجد حاله تعرف اخرى معيبة. ومن الواضح انه يأخذ هذا العمل الدرامي بجدية تفوق تناول معظم النقاد المحدثين لها. وليس من اليسير على المرء ان يدرك الكيفية التي يمكن بها ان يدرج هذه المسرحية في المرتبة ذاتها التي تحتلها «أوديب ملكاً». وعلاوة على ذلك يجعل عقدها في مكانة أرقى. ومن المذهل كذلك ان يوربيديس تتم الاشادة به في الفصل السابق لكونه «ابرز شعراء التراجيديات» بينما تحظى اثنتان من مسرحياته هنا (مسرحية «كوسفونتييس» هي من مسرحياته أيضاً) بالتقريظ نظراً لنهايتها السعيدتين.

يختتم إلز مناقشته للتناقض القائم بين الفصلين الرابع عشر والثالث عشر بقوله: «اننا لا نستطيع ان نبريء أرسطو من اللامبالاة تماماً لعدم ملاحظته وجود تضارب» (٤٥٢) ويعقب جروب قائلاً: «لم يتم تقديم ايضاح مرض» ويشير بايووتر. . . «ان المعيار الذي يحسم القيمة النسبية لهذه المواقف المحتملة هو معيار أخلاقي، لا تأثيرها على العواطف، وانما على الحساسية الأخلاقية للجمهور ولكن الخاتمة التي يصل اليها هي نهاية بحثنا عن المواقف المخيفة والمثيرة للرحمة، وليست هناك ابياء الى تغير في المعيار» (٢٩).

ان النقطة التي يتعين علينا ان نلاحظها هي ان أرسطو لا يتبنى في أي موضع أي شيء يمكن ان ندعوه بالرؤية التراجيدية للعالم. وهو، على العكس من أفلاطون، يفضل التراجيديات على الملاحم. لأنها أقصر - وبدلاً من الرغبة في حظرها، أو اتهامها باحداث تأثير أخلاقي ضار، فإنه يزعم أنها تثير فينا الخوف والرحمة، على نحو يولد شعوراً رصيناً بالانفراج. ثم يقارن أربعة احتمالات. وهناك بالفعل ستة احتمالات، لكنه يحذف احتمالين يبدو ان له أكثر تدنيًا بوضوح. والمتغيرات هي: هل الانتقال يتم من السعادة الى الشقاوة أو العكس وما اذا كان أولئك الذين يتعرضون لهذا الانتقال هم أنقياء تماماً أو منحطون تماماً أو هم - ونحن هنا نحسن الطريقة التي طرح بها أرسطو الأمر - ورعون ولكنهم ليسوا خالصين في نقائهم. ومن بين أنماط العقد الستة تلك فان النمط الذي يثير رحمتنا وخوفنا بعمق أكبر هو ذلك الذي تنتقل فيه شخصيته من النمط الأخير من السعادة الى المحنة. ولكن أرسطو عندئذ يستحضر - وان كان لا يقول ذلك صراحة - تمييزه السابق بين العقدة البسيطة والمركبة، فيلاحظ، ومرة اخرى دون ان يقول ذلك، انه يتحدث كما لو كانت كل العقد بسيطة، ولا نقول مفرطة في البساطة. فحيثما يكون للتعرف والتحول مكان في العقدة، فانه حتى القصة ذات الخاتمة السعيدة يمكن ان تنتزع خوفاً ورحمة يهزان الروح، وقد تحدث الشقاوة لا في البداية أو النهاية وانما في الوسط. وأرسطو يفضل بعد ان يستعرض أربعة أنواع من العقد المركبة عقدة ذات خاتمة سعيدة. لماذا؟ لأن بها كل شيء: الخوف، الرحمة، والتعرف، والتحول، ومفاجآت أكثر مما في نوعية «أوديب» من العقد، والكثير من العواطف في الخاتمة، ومن هنا فان لها على الأقل تأثيراً تطهيرياً معادلاً لتلك النوعية، ولهذا كله فانه أقل اثاراً للشعور بالصدمة.

إن أفضل محاولتين حتى الان لتناول التضارب بين الفصلين الثالث عشر والرابع عشر (وهما محاولة فالين Vahlen ومحاولة إلز) فهما تفترضان تفرقة بين ما هو أفضل من حيث العواطف (يفيجينيا) وما هو أفضل فيما يتعلق بالعقدة (اوديب) . ولكن المستوى الذي يتم استحضاره هنا لتبرير خاتمة الفصل الثالث عشر يظل غامضاً تماماً . ما الذي أدى الى هذه التفسيرات؟ ان ما اقتنع به النقاد ، وهو ما يبدو واضحاً في جانب كبير من الأدبيات التي دارت حول كتاب «فن الشعر» ، يتمثل في ان نمط نوعية عقدة «اوديب» يفوق غيره بوضوح ، وان التراجيديا ينبغي ان تنتهي بشكل مأساوي وان (ايفيجينيا) تقترب من الميلودراما وأن ارسطو لا يمكن الا ان يكون قد أدرك هذا . ومن هنا يقال ان الفصل الثالث عشر يمثل موقف أرسطو الأساسي (٤٦) ، بينما ينظر الى الفصل الرابع عشر على أنه يقول : ان نوعية العقد المماثلة لعقدة «ايفيجينيا» تكون أفضل بمعنى أكثر تخصصاً وأقل أهمية . ومع ذلك ، فان المستوى الأرفع المزعوم للفصل الثالث عشر يظل بعيداً عن الوضوح تماماً ، ويواصل تجاهل الحقيقة القائلة بأن النماذج التي تجرى مقارنتها في ذلك الفصل هي بسيطة للغاية ، ولا تستخدم على الاطلاق مفهومي التعرف والتحول ، اللذين اقرهما ارسطو لتوه ببعض بعدجهده .

لا أجد أمامي سبيلاً للقول فيما اذا كان الفصل الثالث عشر ربما كان من مخلفات مرحلة زمنية سابقة ، لم يخطر فيها ببال أرسطو ان يناقش التعرف والتحول . ولكن لو ان كتاب «فن الشعر» لم يتألف من ملاحظات خاصة بمحاضرات ، وانما كتب بدلاً من ذلك في صورة محاوره - وقد كتب أرسطو محاورات كذلك وان لم يبق لنا شيء منها - فمن المؤكد ان شخصية ثانوية كانت ستبادر المتحدث في صدر الفصل الرابع عشر قائلة : ولكن ألم يغيب عنك ما قلناه عن العقدة المركبة؟ ولربما قدمت الدراسة الثانية للاحتتمالات الأربعة بهذه الكلمات : يا للشيطان! لقد نسينا التعرف والتحول تماماً وعلينا ان نحاول من جديد .

ينبغي على ذلك ان الفصل الرابع عشر يمثل موقف أرسطو المدرس ، وأنه - في حالة تعادل المتغيرات الأخرى - شأنه شأن هيجل يفضل النهايات السعيدة . ولا ينبغي على ذلك بالطبع ان المتغيرات الأخرى تكون متعادلة على الدوام ، او انه كان يعتبر ايفيجينيا يوربيديس تراجيديا تحظى باعجاب يفوق ما تحظى به «اوديب في كولونا» لسوفوكليس . وكما سبق لنا ان رأينا ، فقد ذكر بالفعل ان يوربيديس يعالج عقده بصورة سيئة من بعض الأوجه ، ويجد ان الطريقة التي تتعرف بها ايفيجينيا على اورست معيبة . ومن ناحية أخرى فان معالجة سوفوكليس للعقدة في «اوديب ملكاً» تفصح عن الاقتدار الأكثر اكتئاباً ، فالانتهاء الى المحنة وما كان يمكن تجنبه ، في ضوء تلك القصة على وجه الخصوص ، وبيننا تناسب الاسطورة النموذج الثالث الذي يقترب فيه العمل عن جهل ويتم الاكتشاف في وقت لاحق ، فان سوفوكليس يتجنب عثرة تقديم عمل هو بمثابة صدمة بالغة القوة ، وهو يحقق هذا بجعل العمل يقترب خارج المسرحية ، وتحديدًا قبل بدايتها .

ومع ذلك، فإن إعجاب أرسطو بمسرحية «أوديب ملكا» يقوم كلية على أساس الحقيقة القائلة بأنها من روائع بناء العقدة المحكمة. فليست هناك إشارة لأي إحساس بتراجيديا الموقف الانساني. فكتاب «فن الشعر» يقول ان ما هو تراجيديا يتمثل في دراما تثير الخوف والرحمة تفرز انفراجاً عاطفياً رصيناً و «أوديب ملكا» تحدث هذا الى درجة كبيرة. ولكن أرسطو يرى ان الاعمال الدرامية ذات المشاهد المحكمة، التي تنتزع من المشاهدين هاتين العاطفتين الى اقصى حد، ثم تنتهي نهاية سعيدة، تظل أفضل من المسرحيات التي تنتهي بمحنة. واذا قدر لأحد ان يتساءل عما اذا لم يكن هذا يمكن ان يصل او هو يصل بالفعل الى تبرير الميلودراما فليست هناك أسباب وجيهة للقول بأن أرسطو لا يجذ أعمالاً ميلودرامية محكمة الصناعة، جيدة البناء، وتتفق مع المبادئ التي يطرحها. فهو لا يناقش التراجيديا باعتبارها من أمجاد الروح الانسانية، او يفترض ضمناً انه حتى الفلاسفة قد يتعلمون الكثير من شعراء التراجيديا. بل هو أبعد ما يكون عن ذلك، اذ يذهب، على العكس من أفلاطون، الى القول بأن التراجيديا بالنسبة «لاولئك الذين يستسلمون للرحمة والخوف» تعد شيئاً صحياً، وليست شيئاً ضاراً، فينبى فلح سوفوكليس في تقديم عرض لا يجترحه الا فنسان مبدع في حالة «أوديب ملكا»، فانه يتعين التسليم للأفلاطونين بأن تقديم الأعمال التي تبعث الشعور بالصدمة على خشبة المسرح هو شيء أكثر تعقيداً من نوعية المسرحية التي يوشك الأبطال فيها على اقرار الاعترافات، ولكن مجال دون ذلك في اللحظة الأخيرة. واذا ما كتب هذا النوع الأخير من المسرحيات بصورة جيدة فانه يقدم القدر ذاته من الإثارة العاطفية، وربما يحقق اشباعاً أكبر.

اذا كانت هذه القراءة لأرسطو صحيحة فانه يكون بعيداً بالفعل عن روح كتاب التراجيديا الاغريق الثلاثة العظام، ويكون قد ركز اهتمامه على صنعتهم الفنية الى الحد الذي استبعد معه المادة التي قدموها. ومن الواضح ان الأمر كان على هذا النحو. وترجع عظمة كتاب «فن الشعر» وكذلك ضوابطه المؤدية للتعثر الى الحقيقة القائلة بأن أرسطو قد أبدى رد فعل ضد سابقه، وبدلاً من معاملة شعراء التراجيديا باعتبارهم خصوصاً لديهم آراء فائنة تختلف عن آرائه وعن آراء الفلاسفة الآخرين، فقد تجاهل أفكارهم ورؤيتهم ليركز كلية على مشكلات الأسلوب الفني وهكذا، فقد اسس فرعاً معرفياً جديداً، هو فن الشعر، وهو على أية حال ذلك النوع من فن الشعر الذي يعالج الشكل على حساب المضمون، والذي اجتذب بمرور الوقت الكثير من المتابعين. ولم يقدر لـ «فن الشعر» عنده ان يلقي التقدير صراحة في الثمانية عشر قرناً التي اعقت كتابته. ولكنه بعد عام ١٥٠٠ أصبح يحظى بانتشار واسع النطاق، الى حد انه كان بمقدور لين كوبر L.Coopar ان يقول: «ربما لم يُقدّر لكتاب يوناني قدير، باستثناء العهد الجديد، ان يعاد طبعه هذا العدد الهائل من المرات على نحو ما قُدّر لكتاب «فن الشعر» (٤٧).

في العصور الحديثة أوردت اقلية محدودة من النقاد هذا الكتاب باعتباره قاعدتها المقررة، ولكنه امر

لافت للنظر أنه بعد مرور مثل هذا الوقت الطويل، وفي مواجهة حشد من الأعمال الأدبية الفذة التي كتبت بعد رحيل أرسطو عن عالمنا لا يزال عدد من الكتاب المتعمقين واسعي الاطلاع يجدون ان من الممكن ايراد هذا الكتاب كقاعدة مقررة لهم. غير ان الأكثر أهمية من هذا هو أنه في العقود الأخيرة، ركزت جموع غفيرة من النقاد الادبيين على الشكل وحده، تماماً على نحو ما فعل ارسطو، على الرغم من ان قلة منهم هي التي تتمسك به. وانه من قبيل الصرعة الرائجة ان يتم تناول المقولة بصورة تفوق العقدة، وان يتم تتبع التخيل ومراكمة الرموز. ان ما كان عملاً جزئياً وأصبح عن عبقرية فذة لدى القيام به للمرة الأولى في عمل موجز لا يمثل تقريباً الا واحداً من مائة من كتابات أرسطو الباقية بين أيدينا، قد أصبح نبع حياة لصناعة مزدهرة شديدة الرواج. ان جندياً واحداً يعد من أعاجيب الطبيعة، لكن عدداً لا حصر له من الجراد يعد كارثة.

وبينما لا يدمر هؤلاء النقاد الأدب الذي يتغذون عليه، فانهم يجعلون الطبيعة أشد قتامة. اذ حجبت حشودهم الغابات عن العيون، بل وأخفت أشجاراً بكاملها، فيما هي تهبط عليها لتقتات على الأوراق.

والدراسات التي تتناول الشكل يمكن، بالطبع، ان تُلقى العديد من الاضواء، وبصفة خاصة اذا ما اعتبر الشكل مدخلاً وليس غاية في ذاته. والكثيرون ممن يتطلعون الى الدقة يجدون انفسهم منساقين الى تفضيل تراث ارسطو، اذ يواجهون بالقائلين بالافلاطونية الذين يبحثون عن فلسفات الشعراء، خالطين بطريق الخطأ بين طروحات الشخصيات وبين المحاضرات والرسائل، وذلك على الرغم من ان معظم القائلين بالافلاطونية، على العكس من افلاطون، يبحثون عن الاشارات العميقة التي يمكن ان تحظى باعجابهم. ولكن ما من حاجة الى احياء المفهوم القائل بأن «كل انسان يولد إما أرسطياً أو أفلاطونياً» أو أنه «ليست هناك ولن تكون مستقبلاً الا مدرستين للفلسفة: الافلاطونية والارسطية» (٤٨).

ان ارسطو، على العكس من ذلك، قد مضى متجاوزاً أفلاطون منذ وقت بعيد. وقد حان الوقت كي نتحرك متجاوزين كلا منهما.

الفصل الثالث

نحو فن جديد للشعر

(١٧) ما بعد أفلاطون وأرسطو

حينما ناقش أفلاطون الشعر قام أساساً بتناول مضمونه، أما أرسطو فحينما ناقشه عالّج شكله. ومن شأن استخدام منهج اصطفاي أن يقضي إلى معالجة الجانبين معاً، ولكن هناك أبعاداً أخرى لا تقل أهمية عن أي منها. وقبل أن نتجه إلى هذه الأبعاد دعنا نقرر باختصار بعض الاستنتاجات المحدودة.

إن أفلاطون، حتى في إطار الحدود التي وضعها لنفسه بصورة ضمنية، يستخدم منهاجاً جزئياً على نحو غريب لا يتفق مع عبقرته في سمت تألقها، ومن الممكن اختصار ضوابط تحليلاته للشعر في ثلاث كلمات: الذرية atomism، الأصولية fundamentalism، الأخلاقية moralism.

لا ينظر أفلاطون إطلاقاً إلى عمل واحد باعتباره كلاً واحداً، وهو يكتب مراراً وتكراراً عن شعراء التراجيديا وعن هوميروس، لكنه لا يناقش قط تراجيديا واحدة أو «اللياذة» أو «الاولديسة». وهو يقتطف نتفاً ضئيلة يعترض عليها، ويلجأ إلى التعميم بمزيد من الجرأة، فيحدثنا بأن الشعر، شأن التصوير، يقدم لنا شيئاً زائفاً. لكنه لا يتوقف لكي يتساءل عن الكيفية التي قد تعمل بها الفقرات التي يقتطفها حينما تكون في سياقها، وهو أقل تساؤلاً عما تدور حول «اللياذة» أو تراجيديا لسوفوكليس أو ما الذي كان يوريديس واسخيلوس يرميان إليه.

إن مقتطفاته متزعة عنوة من سياقها، ومجردة من كل القيم الأدبية، وهو لا يتساءل عن هوية من يلقي بيتاً من الشعر، وإنما يقدم دونما تردد على معالجته باعتباره يمثل مذهب الشاعر، وذلك على الرغم من أن محاوراته عرضة لهذا الانتهاك عينه. والقول بأن قراءته خارجة عن كل سياق سيكون تقليلاً من قيمتها مضللاً، ويجري على نحو مبالغ فيه، غير أن النقطة التي طرحناها هنا جديرة بالتشديد عليها لأن أفلاطون جرى تقليده في كل هذه الجوانب على امتداد ما يزيد على ألفي عام من قبل الفلاسفة أولاً ثم على يد علماء اللاهوت وأخيراً من قبل النقاد الأدبيين. وأخطاء أفلاطون ليست مستغربة منه، لكنها على العكس من عبقرته جرى استنساخها على نطاق شديد الاتساع.

ولا تتمثل نزعة الأخلاقية في استعدادة فحسب لإصدار أحكام أخلاقية على الأدب، الذي يقرأ بهذه الطريقة التجزئية والأصولية، وإنما هو يمضي فيفترض، دون مناقشة، أن ما قد يكون غير مناسب للشباب ينبغي حظره كلية. وهو لا يضع موضع الاعتبار التأثير الكلي لعمل أدبي بأسره على قارئ راشد ولا إمكانية أن يثري هوميروس أو التراجيديا الإغريقية حياتنا بطرق تعادل على الأقل أي آثار غير مناسبة.

وفياً يتعلق بدفاعه عن الرقابة، فهو يستدعي المقارنة مع حجج المفتش العام في عمل دستوفسكي الشهير: فلجعل البشر راضين وورعين من الأفضل تقييد حريتهم وتجويع عواطفهم وعدم تغذية خيالهم كثيراً. وهوميروس وشعراء التراجيديا يغذون العواطف، ويعمقون الخيال، ويوسعون نطاق

- التعاطف الانساني ، ومن هنا فلا مكان لهم في المدينة الافلاطونية .
- دعنا نوجز ما سبق بطرح القواعد الاربع التالية :
- ١- ان مضامين النقد وفن الشعر ينبغي ألا تكون مضامين عمل ما مع استبعاد شكله والأبعاد الأخرى لهذا العمل .
 - ٢- على المرء ألا يناقش التراجيديا دون مناقشة أي عمل تراجيدي .
 - ٣- يتعين بحث المقتطفات في سياقها ، كأجزاء من قصيدة ، وليس باعتبارها بالضرورة مذهب الشاعر .
 - ٤- ان التأثير الكلي لعمل ما على نوعيات مختلفة من القراء ينبغي أن يوضع موضع الاعتبار ، وكذلك مساهمة الجنس الأدبي - التراجيديا على سبيل المثال - في حياتنا .
- إذا كان ما نقوله هنا يبدو باتًا ونهائيًا ، فإن ذلك يرجع الى أنه ملخص بالغ الايجاز . وسوف نجد البرهان على ما نقوله ، وبإيجاز في هذا الفصل وفي الفصول الأخرى . وعلى أية حال ، فإن هذه القواعد الأربع ليست مطلقة ، وليس من المتعذر ان نضيف ما يحدث عندما يجري تحديثها ، اذ سنحصل على نقد غير متوازن وغير منصف ومضلل .
- ان «فن الشعر» هو انتصار العقل على الحاجة الى الاحساس ، وقد فعل أرسطو الأعاجيب بالميدان الذي تناوله . ومرة أخرى فالتناظر بعض الاستنتاجات المحددة بإيجاز :
- ٥- التراجيديا هي ابتداء شكل أدبي جرى تطويره في أثينا في القرن الخامس قبل الميلاد ، وكل الاستخدامات الأخرى لكلمتي «تراجيديا» و «تراجيدي» مستمدة من هذا (والمفهوم القائل بأن الاحداث المنتمية الى نوعية معينة أحداث تراجيدية ، وان الأعمال الأدبية تستحق اسم «تراجيديا» بالاشتقاق فحسب ، هو مفهوم مناقض للحقيقة ، وسيتم بحثه في المبحثين رقمي ٥٩ ، ٦٠ من هذا الكتاب) .
 - ٦- ليست كل التراجيديات لها بطل بالضرورة ، وليس كل الأبطال لهم خطأ تراجيدي ترجع نهايته التعيسة اليه ، وليست كل التراجيديات تنتهي بمحنة . وسوف نورد أمثلة في موضع لاحق . (١) .
 - ٧- قدمت تراجيديات أسخيلوس وسوفوكليس ذات النهايات السعيدة مشاهد هي من الحدة والامتلاء بالمعاناة الشاملة ، بحيث أن النهاية لم تتجاوز ثقلها . ومن هنا فليس شيئًا ملغزًا على نحو ما قد يبدو وللوهلة الأولى القول بأن بعضًا من أفضل التراجيديات لا ينتهي بمحنة .
 - ٨- ان ما يجعل عملاً تراجيدياً شيئاً منتمياً الى التراجيديا كجنس أدبي ليس ما يقدم فيه وانما الكيفية التي يقدم بها . وعما له أهمية فائقة ان نميز القصة التي يستخدمها الكاتب المسرحي عن معالجته لهذه القصة ، والأسطورة القديمة عن عقدة المسرحية . فغالبًا ما قام كتاب عظام بمعالجة مادة مكررة حتى الابتذال أو لا تبشر بخير وذلك بطريقة مذهلة . وبالعكس ، فان معظم عمليات تصوير حرب

طروادة او قصة أوديب قد افتقرت كلية الى عبقرية عقدة هوميروس او سوفوكليس . والمادة ذاتها يمكن تحويلها الى تراجيديا او كوميديا .

٩ - تتضمن الأعمال الفنية العظيمة بعض التعرف ، لا بمعنى ان شخصية ما تتعرف على شخص بعينه باعتباره قريباً حميماً لها ، بينما كانت تعتقد أنه غريب عنها ، وانما بمعنى اننا يتم المضي بنا الى تعرف شيء مهم . فعلى سبيل المثال ، قد تصل الى رؤية الجمال او العظمة او الصفات الشائخة فيما كان يبدو لنا في السابق بشعاً او محبطاً .

١٠ - على المرء أن يجذر من الحديث عن كل الفنون في وقت واحد . فمن الأفضل ان نتحدث أساساً عن شكل فني واحد في المرة الواحدة ، متسائلين بين الفينة والأخرى عما اذا كان بعض التعميمات يناسب بعض الفنون الأخرى كذلك ، أو ربما يناسبها جميعاً .
غير أننا ، قبل تقديم تعريفنا للتراجيديا ، يتعين علينا ان نوجز استنتاجاتنا فيما يتعلق بالمحاكاة والرحمة والتطهير .

(١٨) المحاكاة وتعريف جديد للتراجيديا

يتعين على المرء لكي ينصف عملاً فنياً الا ينظر اليه باعتباره تقليداً ، كما لا ينبغي للمرء ان ينظر الى هذا العمل باعتباره على المستوى ذاته الذي تحتله الأشياء او الاحداث العادية . فهو بمعنى ما انتصار للايهام ، ينقلنا الى عالم اخر ، ويحظى بمستواه الخاص المتميز من الواقعية .
ليس الفن تقليداً ، فما يظل تقليداً ليس بفن .
الفن هو انتصار الشكل على التناهي ، انتصار تجريد محدد على العماء .
الفن ، اذ يتحدى القيود التي يفرضها علينا الوجود العضوي ، يحشد حداً اقصى من المعنى في اللغة او المشهد او الصوت .

ليس الفن تعبيراً عما كان هناك من قبل ، ينتظر ان يتم التعبير عنه ، وانما هو اكتشاف لما لم يكن هناك الى ان يتم اكتشافه . انه خلق .

ليس الفن خلقاً من عدم ، وانما هو يستخدم مادة ملموسة ، هي ما تقنات به عيوننا وأذاننا .
العمل الفني عالم صغير ، يرسم حدوده الاتساق والضببط فهو يحزر الخيال ، بينما يقدم له موطننا يمكن ان يعود اليه وقتاً شاء .

ان صوت الفنان - سواء أ موسيقي كان او كلمات او لوناً او أشكالاً - يخلق متجاوزاً اياه ، متجاوزاً جسده وأجسادنا ، حياته وحياتنا .

بمقدورنا ان نلتفت الى الوراء مطلين من بعد على حياتنا وعلى العالم ، وحتى ما يبدو لنا هائلاً يحدث له كل شيء الى ان يختفي في زوايا جديدة للنظر ، ومن الغمام نحلق الى اشعة الشمس ، او في بعض

الاحيان نرقى الى ما هو أعلى ، الى الرعب المتجمد للفضاء .
لقد صور الفنان في صورته الرب الخالق ، ولأن الفن الذي وصل فيه العبرانيون القدامى الى الكمال كان فناً أدبياً ، فان الرب الذي صوروه للبشر صاغ العالم بالكلمات .
لا يقلد الفنانون الطبيعة ، فالطبيعة هي العباء الذي يتصرون عليه . كما انهم لا يقلدون سابقيهم .
وكون معظم الفن والشعر هو تقليد للفن والشعر ليس الا اسطورة .
ربما يكون الشعراء لصوصاً ، فقد سرق شكسبير من الكثير من الكتاب ، واستخدم ما أخذه منهم استخداماً أفضل . ونهب اسخيلوس والشاعران العظيمان اللذان ترسما خطاه هوميروس ، ولكنهم بدلاً من تقليده اختاروا موضوعات لم يقم باستنفاذ طاقاتها . وقام سوفوكليس ويوريديس بنهب اسخيلوس ، وسطا احدهما على الآخر ، لا بروح التقليد وانما بروح المنافسة .
ان الاعجاب لا يترتب عليه التقليد . وما يستعصى على التقليد يدعو الى التجديد ، او على الاقل على تقديم تنوعات على الموضوعات القديمة . والأعمال المنحولة والمستنسخة والمقلدة قد تكون انتصارات للاقتدار المهني ، فهي عمليات تقليد و«نسخ» . فإن أعمال جوخ المنقولة عن ديلاكروا وغيرها ربما كانت محاولات لابعاد جنونه الأولى للتشبيث بالعالم المؤلف ، لكنها تحمل بصمات اسلوبه الخاص ، وتتجاوز بكثير الأعمال التي «نسخها» .
لقد «حاكى» فرجيل هوميروس ، ولكن بلغة اخرى ، محاولاً اظهار انه من الممكن كتابة ملحمة عظيمة باللغة اللاتينية . وليس من قبيل الصدفة أنه ما من شاعر عظيم حاول قط تقليد «اللياذة» باليونانية القديمة أو «اللياذة» باللاتينية أو «الكوميديا الالهية» بالاطالية .
وهناك استخدام للفظ «محاكاة» يحده صمويل جونسون S. Johnson في قاموسه باعتباره «اسلوباً في الترجمة أكثر تمتعاً بحرية الحركة من إعادة السبك ، تستخدم فيه الأمثلة والنماذج الحديثة بدلاً من القديمة أو المحلية بدلاً من الأجنبية ، ويرجع هذا الاستخدام في اللغة الانجليزية الى أبراهام كاوي A. Cowley وجود درايدن J. Dryden على الأقل . ويقول درايدن : «لا يعتمد المترجم في غمار المحاكاة الى تغيير الكلمات والمعنى فحسب ، وانما يتخلل عنها بحسب ما يرى» ، ولا يأخذ «الا بعض الايحاءات العامة من الأصل» ، ولقد جرى في عصرنا إحياء هذا الاستخدام (الذي اورده قاموس اكسفورد للغة الانجليزية) ولكن الكاتب الذي يصف قصائده بهذا المعنى بأنها «أعمال محاكاة» انما يخطئنا بأنها في حقيقة الامر تنوعات على موضوعات اوحى بها شعراء آخرون .
ومثل «أعمال المحاكاة» تلك قد تشبه «نسخ» فان جوخ وتتجاوز الأصول او قد تكون نتاجاً لاهام متخاذل . و «المحاكاة» قد تعني كذلك أن الشاعر كان عاجزاً عن قراءة القصيدة التي «يحاكياها» في لغتها الاصلية ، وأنه جعل من الاضطراب منقبة ومزية .

ما الذي ينبغي علينا قوله فيما يتعلق بالترجمات التي تفلح حقًا في التقاط ايقاع الأصل ومعناه كذلك؟ هل هي تثبت في نهاية المطاف ان اعمال المحاكاة يمكن ان تكون فنًا؟ ام ان الترجمات الآمنة هي نماذج للمهارة المهنية فحسب بغض النظر عن مدى تألفها؟ ان العديد من النقاد يفترضون ان عدم الامانة في الترجمات هو شرط مسبق لتحقيق منقبة. ويوضح هذا المفهوم الراجح مدى اتساع نطاق الإقرار بأن ما يظل مجرد محاكاة ليس بفن، ومع ذلك، فان الصواب يجافي مثل هؤلاء النقاد، فهم يتجاهلون الحقيقة القائلة بأن التقاط كل من الايقاع والمعنى في لغة اخرى لا يقتضي تجديداً، وانه عند حدوده القصوى لا يتجاوز كونه فنًا ثانويًا.

والصياغات التي تفي بشروط هذه المعايير المتشددة هي من القدرة بحيث انه يحق لنا القول بأن ما نحن بحاجة اليه يتجاوز القدرة الحرفية او المهارة او الكفاءة. ولم يحدث قط ان ترجمت تراجيديا اغريقية واحدة على هذا النحو الى اللغة الانجليزية، على الرغم من انه ليس من المتعذر ان نجد عمليات اعادة خلق شعرية حرة لها.

حتى اذا سلمنا بأن الترجمة الجيدة يمكن ان تكون عملاً فنيًا، فانها تمثل بوضوح حالة هامشية لا نموذجًا يقاس عليه. ذلك ان الترجمات يتعين الحكم عليها جزئيًا وعلى نحو له أهميته، من خلال قياسها على النصوص الأصلية، بينما معظم الأعمال الفنية لا يربط هذا النوع مع العلاقات بأي شيء خارج ذاته. الترجمة لا بد لها من ان تكون آمنة بمعنى ما، والى حد لا مثيل له في الموسيقى، على سبيل المثال.

هل تشبه التراجيديا سيمفونية ام ترجمة؟ ان الفنون يمكن ان ترتب، فيما يتعلق بالمحاكاة على مقياس تقريبي. فهي جميعها تتمتع بدرجة ما من الاستقلال الذاتي، وتتضمن بعض الابتعاد عن عالم الفطرة السليمة، ويتعين الحكم عليها الى حد كبير بحسب طروحاتها ذاتها. فاذا كان تعبير mimetic اي متسم بالمحاكاة يشير الى انتصار التظاهر او الايهام، فان الموسيقى ستكون اكثر الفنون اتسامًا بالمحاكاة، اما اذا كان تعبير «متسم بالمحاكاة» يشير الى التبعية والمحاكاة بأي معنى عادي فان الموسيقى تعد من أقل الفنون اتسامًا بالمحاكاة.

اذن فلدينا عند أحد طرفي المقياس الموسيقي والفن التجريدي، وعند الطرف الاخر أمامنا الترجمات. واذا انتقلنا من الترجمة باتجاه الموسيقى، فاننا نجد على هذا الترتيب تقريبًا، فن التصوير الفلمنكي والالمانى في عصر النهضة «بها في ذلك أعمال جان فان ايك J.V. Eyck وهولباين الأصغر The Younger Holbein وديرر Durer وكذلك الرواية الواقعية ثم رمبرانت، دسوتيفسكي وابسن، ثم التعبيرية وروايات كافكا والتراجيديا الاغريقية، ثم الموسيقى الخالصة.

ان اي محاولة من هذا النوع لتجميع نماذج من فنون مختلفة او من مراحل زمنية متباينة او منها معًا هي موضع تساؤل، على نحو يتعين الاقرار به، واذا مضينا بها قدمًا فانها تذكر المرء بأوزوالد شبنجلر

* O.Spangler او بلعبة من ألعاب التسلية . والأمر المهم والأساسي حقاً هو انه بدلاً من ان نقول ان التراجيديا هي شكل من أشكال المحاكاة «أو انها ليست كذلك» فاننا نعترف بغموض «المحاكاة» وكذلك بالحقيقة القائلة بأننا، حتى اذا أعطينا هذا الاصطلاح معنى دقيقاً، فان الفنون المختلفة وحتى الأشكال المختلفة للأدب، بل والأنواع المختلفة للتراجيديا حقاً سينظر اليها باعتبارها تسير وفقاً لمعايير متباينة بصورة كبيرة، فقد نحى كافكا جانباً بعض تقاليد رواية القرن التاسع عشر، ونحى يوريديس بعض تقاليد تراجيديا اسخيلوس، وعلى أساس مقياسنا، فان يوريديس سيكون أقرب الى الترجمة، وسيكون اسخيلوس أقرب الى الموسيقى السيمفونية، ولكنه سيكون من السير المبالغ في قرب كل منهما من هذين الحدين المتطرفين، ولن يكون هناك طائل من وراء الحكم على مسرحيات يوريديس على الاطلاق بالمعايير التي تناسب زولا .

هذه التأملات فيما يتعلق بالمحاكاة والايهام لها أهميتها كذلك بالنسبة لمسألة ما اذا كانت «الرحمة» هي العاطفة التي تثيرها التراجيديات الاغريقية فينا . ومرة أخرى فان الاصطلاح أقل أهمية بما لا نهاية له بالمقارنة لفهمنا لما يقع .

لفترض اننا جالسون في مسرح صغير في نيويورك، وليكن مسرح «زاسيركل ان زاسكووير»** شاهد عرضاً لمسرحية «الطرواديات» «ليوريديس» او لمسرحية «إيفيجينيا في أوليس» يبدو اخراج مايكل كاكويانيس M. Cacoyannis رائعاً وكذلك الأداء . وبأخذ التأثير منا كل مأخذ، ولكن حيال من يمكننا ان نستشعر الرحمة والتعاطف والشفقة؟ ليس حيال الممثلين، فكلنا اعجاب بهم . وليس حيال هيوكوبا او كليتمترا، فنحن لسنا مقتنعين بأنهما قد وجدتا قط، ولا نفترض للحظة أنهما، اذا كانتا قد وجدتا قد نطقتا بالكلمات التي نستمع اليها، وما من حاجة هنا الى عدم التصديق، فقد أحسّ بأن الممثلة ميلدريد دوفوك في دور هيوكوبا او ايرين باباس في دور كليتمترا او ميتشيل رايان في دور أجا ممنون يلقون على نحو رائع ابياتاً سبق لي ان اعتبرتها ضعيفة حينما قرأتها، وقد تبهجني تفسيرات غير

* شبنجلر: أوزوالد (١٨٨٠-١٩٣٦) فيلسوف حضارة ألماني أحدث تأثيراً هائلاً بكتابه المعروف «انحلال الغرب» وربما كان استحضار المؤلف له في هذا السياق مرده الى التباين الشديد في الصورة التي رسمها للتاريخ وجمعها لألوان شتى من الغرائب، حيث نراه على سبيل المثال يصف الصورة التي يتجلى عليها التاريخ العالمي بقوله «فيض لا نهائي من الصور اللانهائية التي تظهر ثم تختفي، وترتفع ثم من جديد تغوص، وخليط هائل فيه ترف الاف الالوان والأضواء، يبدو فريسة لأشد أنواع الاتفاق والصدقة نزاء وسورة.» (هـ. م)

** زاسيركل ان زاسكووير: مسرح اميركي شهير، كان يقع في ميدان شريدان بنيويورك، وهو المسرح الأول الذي حمل هذا الاسم، صمم خصيصاً لعروض «المسرح الدائري» افتتح في مقره ذلك في ٥ فبراير ١٩٥١، وانتقل في عام ١٩٧٢ الى رقم ١٦٣٣ بروود واي ليشكل جزءاً من أول مبنى مسرحي جديد في بروود واي خلال ٤٤ عاماً، وتم افتتاحه في ١٥ نوفمبر من ذلك العام بـ «الحداد يلقى بالكثرة» لاونيل، من اشهر المسرحيات التي قدمت فيه «الصيف والدخان» لويليامز، «مدينتنا» لويذر بوسان و«لينا» لفاجارد. (هـ. م)

متوقعة، فيما تقدم حوادث كانت قد بدت لي قريبة مما هو كوميدي في صورة تراجيديا شائعة. واذا يبهجني هذا كله، فاني قد يتعين عليّ مع هذا ان أغالب دموعي على الرغم من ان الرحمة لا تأخذني سواء بالممثلين او بالأشخاص الذين يمثلونهم. لماذا؟

ان الاحزان المكبوحة الجراح تسدق على ذهني، حزني، وضروب معاناة القريبين مني، ما مضى منها وما هو حالي، اذكر أحداثاً بعينها وأشخاصاً بذواتهم والقدر التعس المقدر للانسان. فما أشاهده ليس محاكاة، وانما هو حدث رمزي قاهر يثير حشداً من الصور المؤلفة. وهي تبدو باخلاص شيئاً يستحيل التعايش معه من الأفضل نسيانه. وهي تختلط الان بعضها ببعض الاخر وتكف عن ان تكون عذابات لا تحصى ولا تطاق.

قال بوذا لامرأة لم تستطع تقبل موت زوجها ان بمقدورها ان تعيده للحياة اذا حصلت على بقلة عادية للطبخ من أي عائلة لم يمت لها رجل قط، فاندفعت المرأة، وقد استبد بها الحزن، تعدو من دار الى اخرى، الى ان علمها التكرار ان ما دفعها الى اليأس هو شيء مطلق وشامل، تعلم الآخرون كيف يعيشونه، وهذا ما تعلمته بدورها.

يختلف المناخ النفسي للتراجيديا اختلافاً بالغاً عن ضروب التكرار الصبورة التي تتضمنها مواعظ بوذا المترعة بالسلام، فهذا المناخ يحشد حداً اقصى من القسوة في حدث رمزي، ينطلق عبر مساره المتدارك في خلال ساعتين، فيجعلنا ندرك كيف ان ضروب معاناة لاحصر لها تنتمي الى نمط واحد هائل، تشكل حياتنا امام أبصارنا، ويتجاوزنا هذا النمط. اننا لا نغرد وحدنا، وانما ننتمي فجأة الى اخوة أكبر تضم بعضاً من أعظم أبطال الانسانية.

هكذا، فان المعاناة التي نستشعرها في مشاهد أو قراءة عمل تراجيدي ليست أساساً معاناة هيكوبا، وانما هو الألم الذي سبق لنا أن عرفناه، وقد كان الأمر كذلك، فيما نفترض، بالنسبة للشاعر، اذ اختار قصة كان بمقدوره استخدامها لتقديم المعاناة التي عرفها، لا بالطريقة التي يلجأ اليها رجل يكتب قصة حياته، وانما بالاحرى يطمس معالمه الذاتية ليعثر على رموز لها قوة اثارة أحزان أولئك الذين يقرأون او يشاهدون مسرحيته.

وتعد كلمة رمز Symbol كلمة مزعجة، تتسم بالغموض بقدر ما تحظى بالانتشار. فدعنا اذن نحاول جعل المعنى المائل بين ايدينا أكثر وضوحاً. حينما توفي يوريديس خلف وراءه عمليّن تراجيديين، كان من الواضح انه عكف عليهما خلال عامه الأخير، هما «إيفيجينيا في اوليس» و«الباخوسيات». وحينما عرضتا للمرة الأولى بعد رحيله عن عالمنا، فازتا بالجائزة الأولى، التي نادراً ما فاز بها في حياته ولا تزال «الباخوسيات» تعتبر الى حد كبير أفضل مسرحياته، بينما لا ترفع «إيفيجينيا» عادة الى مثل هذه المرتبة الشائعة. وليست القصتان مرتبطتين، وقد نساءل عما دفع الشاعر الى اختيار هذين الموضوعين في ختام حياته، وبعد ان غادر اثينا يبدو انه قرر ان يدفع الى خشبة المسرح مرة اخرى

بالفظة المطلقة، أي بأب عقد العزم على التضحية بابتته، وام تقطع ولدها أرباً أرباً. الأمر المهم عند هذا الموضع هو أن يوريديس لم يكن مضطراً لاختيار هاتين القصتين، وكان أقل اضطراباً لمعالجتهما على نحو ما قام به. فقد كان يرغب في أن ينقل أو ينتزع أفكاراً ومشاعر ومواقف معينة، وبحث عن الاسطورتين، اللتين قد تخدمانه في تحقيق غرضه. وكان ما مست إليه حاجته هو فعل رمزي يثير الاستجابة المنشودة.

ربما يكون هذا طرحاً للأمر على نحو أقوى مما ينبغي قليلاً، حتى بالنسبة ليوريديس، وبقينا بالنسبة لسوفوكليس، بقدر ما يبدو هذا الطرح مغرقاً في التعمد وفي التقصد. وسوف نعود إلى هذه النقطة، في موضع لاحق من هذا الفصل. فالتراجيديا الاغريقية لا تشبه على نحو بعيد القصة الرمزية، والاستجابة التي يرغب الشاعر في إحداثها ليست شيئاً يتسم بالدقة الشديدة. حقاً أن الأعمال التي يبدو كل شيء فيها مخططاً ولا يؤدي اللاوعي دوراً فيها على الإطلاق نشعر بصفة عامة بأنها أدنى على الصعيد الفني وكما يقول تاسو في سياق آخر عن جوته:

القصد يرصد فيستشعر المرء الضيق (٢).

على أية حال، فإن الفعل في الكوميديا أو التراجيديا ليس كالفعل الحقيقي، الذي قد يثير بالصدفة ردود أفعال عديدة. والأعمال التراجيدية والكوميدية تقدم أفعالاً رمزية، الأمر الذي يعني القول بأنها تتضمن إيهاماً يعايش إيهاماً، وأنها تراجع إلى حد كبير بما يتفق والأعراف التي تختلف من عصر إلى عصر، وأن القصة تختار بحسب تأثيرها الذي يقصد به على سبيل المثال أن يكون تأثيراً تراجيدياً أو كوميدياً أو تراجيكوميدياً.

إن الكاتب المسرحي، الذي لا يعرف ما إذا كان القصد من وراء مسرحيته هو إثارة الدموع والفرح أو عواصف لا مبالية من الضحك، أو نوعية الضحك القريبة من الدموع، يتعين عليه أن يحسم أمره قبل أن يختتم الصيغة النهائية لعمله. فالمسرحية التي قصد بها أن تكون عملاً تراجيدياً والتي تبعث مرحاً صاخباً لا يكبح له جماع لا تفني بالغرض منها تماماً كالعمل الكوميدي الذي يوفق في أن يسلي أحداً أو كاللوححة التي تتميز أساساً بالجانب الخلفي لها الذي يثير الاهتمام أو نظراً لرائحتها غير المألوفة.

يؤثر البعض وصف بعض الروايات بالتراجيديات، وسوف أتناول في الفصل الأخير من هذا الكتاب ضروب الخلط بين التراجيديا والتاريخ الرسمي. فلنكتف في السياق الراهن ببضع كلمات عن كل منهما.

إن المؤرخ يحاول أن يضيف المزيد إلى معرفتنا، ويتاح له الوقت والمجال والوسائل لبناء الشخصيات والمواقف والتجارب البعيدة عما نعيشه. وبمقدوره أن يبعث الحياة في أوصال عهود انقضت. والروائي أقرب، في العديد من الجوانب، إلى المؤرخ منه إلى الشاعر التراجيدي. فهو يبين صرح عالم،

ويحاول ان يوضح لنا ما يستشعره الناس من كافة الانواع في سياقات متباينة، وبمقدوره، شأن المؤرخ، ان يقدم لنا على الدوام المزيد من المعلومات دون ان يخشى ان يطاله اللوم لعدم مضيه قدماً الى قصده.

وكون التراجيديات الاغريقية، بل وحتى تراجيديات شكسبير، اقصر كثيراً من روايات، تولستوي و دوستوفسكي وغيرهما من كبار الروائيين لا يتضمن فارقاً كمياً فحسب وانما هناك فارق كيفي كبير. فالشاعر التراجيدي يستخدم حدّاً أدنى من المعلومات وعددّاً محدوداً من الشخصيات، ويتناول فعلاً واحداً موجزاً، يرقى الى الذروة، تصل فيه المعاناة الانسانية الى مرحلة صارخة، لا عن طريق اخبارنا بقصة غريبة مشوقة وانما لاستثارة حزننا، ومنحه كلمات ينطق بها، وغالباً وان لم يكن ذلك على الدوام، ليوضح لنا كيف احتمل الابطال المحنة.

المحنة امر جوهري في التراجيديا، وهي قد تشغل وسط المسرحية ويمرّج تجنبها في النهاية، لكنها ليست حادثة عرضية او في سباق سلسلة احداث، على نحو ما هي في الروايات العظمى. وفي «الجريمة والعقاب» و «الاخوة كرامازوف» فانها لا يمّرّج تجنبها، كما انها لا تغدو شيئاً نهائياً تختتم به الاحداث، حيث يتضح في النهاية انها ليست بالمحنة حقاً، وانما هي جزء مما يتعلمه البطل. وليس في «الاخوة كرامازوف» بطل واحد، بالطبع، ولكننا في الخاتمة يؤكد لنا ان كلا من متيا واليوشا سيظل في خير حال الى ان يشاء الله و «انا كارنينا» تبدو عملاً ماثلاً في هذا الجانب، البطلة أنا هي شقيقة لاحقة لجريتشن عند جوته. . . فموتها، شأن موت جريتشن، محزن بلا انتهاء، وعلى الرغم مما أتته فان من الواضح انها أفضل من المجتمع الذي يدينها، لكن الامر المهم في نهاية المطاف ليس جريتشن ولا انا، وانما مضى فاوست وليفن في اصرارهما على «طموحهما الغامض» في عالم يحفل بمثل هذه القسوة (٣).

لسوف نحسن صنعاً اذا قمنا، بدلاً من وصف بعض الروايات العظيمة بالتراجيديات، متخلين بذلك عن التمييز المجدي القديم بين الملحمة والتراجيديا، بالاشارة الى بعض ما يسمى بالتراجيديات التي يساورنا الشعور بأنها تراجيدية بصورة أصيلة لأنها تقترب من الملاحم، وبصفة خاصة «فاوست» لجوته وبعض أعمال المسرح الملحمي» لبريشت فالفارق بين المنمنمة والجدارية ليس فارقاً في الحجم فحسب، اذ ان التصميم الأول يناسب صورة واحدة لرأس شخص بعينه، بينما التصميم الثاني مناسب لمشاهد تضم أعداداً كبيرة من الناس، والرواية والقصة الطويلة تختلفان لا في الطول فحسب، وانما لأن الشكل الاقصر تدريجياً له أعرافه الخاصة، وأصبح من المتوقع منه ان يتناول في المقام الأول حادثة واحدة غريبة وان كانت تبدو واقعية، ثم إنه يدور كذلك حول نقطة تحوّل يتعين بالفعل ان ترتبط بموضوع مادي، ومن شأن التأثير الانفعالي لمثل هذه القصة ان يكون مختلفاً عن تأثير ملحمة هائلة تضم هيكلًا اجتماعيًا بأسره وعددًا كبيراً من الشخصيات والعديد من الاحداث والانقطاعات.

تعد «اللياذة» على الرغم من أنه من الواضح انها ليست تراجيديا، عملاً أكثر تراجيدية من «الاولديسة» والتراجيديا الايثاكية تدين حقاً بالكثير لللياذة، ولسوف نخصص فصلاً بكامله لهذه

الملحمة . لكن شعراء التراجيديا الاثينيين طوروا جنساً أدبياً جديداً له تقاليده المتميزة، ويختلف تأثير العمل التراجيدي عن تأثير الملحمة .

ان الشاعر الملحمي وكاتب الرواية هما، في المقام الأول راويان يعتمدان على اهتمامنا بالانهاك في عمل سردي كبير، وهما يداعباننا بتأخير الأحداث، ويجدان مواضع مناسبة لعمليات الوصف التفصيلي والمطارحات حول الحرب أو الحيتان أو حول السباقات والألعاب أو المهارة السياسية أو التأملات على اختلاف انواعها . وإذا نظرنا الى مسرحية «هاملت» بالمقارنة بـ «اوديب ملكاً» لوجدناها تتسم ببعض سمات الملحمة، لكن «هاملت» ليست عملاً أقرب من حيث الطول الى التراجيديا الإغريقية منها الى الرواية، وانما هي عمل درامي، قصد به ان يشاهد ويسمع في جلسة واحدة في مساء واحد، وتأثيرها العاطفي هو ذلك الذي يرتبط تقليدياً بالتراجيديا .

يمكن للرواية ان تقدم معاناة هائلة وأن تنتهي على نحو تراجيدي، لكنها كانت تقليدياً اقل الى حد كبير في تركيزها كشكل أدبي من التراجيديا . وقد حاول الروائيون، شأن الشعراء الملحميين، إبداع صورة شاملة للمجتمع وتتبع مغامرات او نمو أبطالهم عبر فترة طويلة من الزمن، ويظل التساؤل قائماً عما اذا كان بمقدور الرواية ان تقترب من تراجيديا اغريقية أو شكسبيرية .

من المهم بالتأكيد ان نلاحظ انه ما من رواية تقترب حقيقة من هذه التراجيديا، وتعتمد رواية «موبي ديك» * بشدة على شكسبير حتى في أسلوبها في بعض الفقرات، لكن هذا العمل ليس عملاً دالاً على الالمعية فحسب . ونحس بأنه يتضارب مع عبقرية الروائية التي تستدعي خلط الاجناس الادبية، بما في ذلك الهجائية والكوميديا وكل أنواع الشروح، حيث إنه يحفل بهذه الأخيرة وهي تتحرك بشدة ضد تفكيرنا في هذه الرواية باعتبارها تراجيديا . انها ملحمة متأثرة بشدة بالتراجيديا . وبمقدورنا أن نصفها بأنها تراجيدية على نحو ما نستطيع أن نصف روايتي كافكا الكبيرتين بأنها تراجيكوميديتان . لكننا لا نستطيع القول بأنها تراجيديا بأكثر مما يسعنا ان نقول ان رواية «القلعة» * هي تراجيكوميديا .

وها نحن، الآن، على استعداد لتقديم تعريفنا للتراجيديا :

التراجيديا هي ١ - شكل أدبي ٢ - يقدم فعلاً رمزياً على نحو ما يؤديه الممثلون و٣ - يدفع الى الصدارة معاناة إنسانية هائلة ٤ - على نحو تجلب معه الى أذهاننا أحزاننا المنسية المكبوة الجراح وكذلك أحزان أقاربنا والإنسانية فيمنحنا معنى ما، قوامه : أ - ان المعاناة شاملة وليست مجرد صدفة في تجربتنا ب - إن الشجاعة والتحمل في غمار المعاناة أو النبل في غمار اليأس هي أمور جدية بالإعجاب وليست مثيرة للسخرية، وعادة كذلك ج - ان اقداراً أسوأ من قدرنا من الممكن معاشتها باعتبارها شيئاً منبهاً ومبهجاً .

٦ - ومن حيث الطول، فان العروض تتراوح بين اقل قليلاً من ساعتين الى حوالي أربع ساعات، والتجربة مركزة بصورة بالغة .

* موبي ديك : (١٨١٥) رواية هرمان ملفيل الشهيرة . صدرت تحت عنوان «الحوت» في لندن، ثم عقب ذلك بفترة قصيرة في نيويورك . تتألف من ١٣٥ فصلاً، مكتوبة بحشد فذ من الأساليب التي تجمع بين عامية البحارة وأسلوب الكتاب المقدس وأسلوب شكسبير . خلط فيها ملفيل نزعة التربية الخاصة Bildungsromen وبين قصة السعي التراجيدي من جانب القبطان اهاب، الذي قضمت ساقه وراء الانتقام من الحوت الابيض الذي قضمها . قوبلت ببعض التقدير وخاصة في بريطانيا . فمنذ عشرينات القرن الحالي تم الاعتراف بها، درابل، بوصفها Epic tragedy بأنها ذات قوة درامية واندفاع سردي هائلين . (هـ.م.)

* * * «القلعة» رواية كافكا الشهيرة، صدرت عام ١٩٢٦، تعد تصويراً واقعياً للواقع الذي يتردى الى هاوية اللغز او الأحجية، ويبدو فيه الفرد كائنًا وحيداً محاصراً يترصد به الخطر من كل جانب . (هـ.م.)

سيجري بحث المفهوم القائل بأن بعض الأنواع فحسب هي «تراجيدية حقاً»، في موضع لاحق من هذا الكتاب، فيما يتعلق بهيجل (المبحث ٤٢) وشيلر (المبحث ٥٩) اللذين قالاه، وسأدافع عن وجهة نظري في الفصل الأخير (المبحث ٦٠). وسيكون من الأفضل، بدلاً من أن نقرر حالاً الكيفية التي ينبغي أن تستخدم بها كلمة تراجيدي، أن نضع وجهة نظرنا على أساس تمحيص التراجيديا الاغريقية والشكسيرية، ذلك أننا سنجد أن المفاهيم الشائعة فيما يتعلق بهذا الموضوع تعتمد على افتراضات غير صحيحة تاريخياً.

ليس ما يميز التراجيديا عن الكوميديا هو القصة ولا نوعية الانسان الذي يجري تقديمه وانما المعالجة والاستجابة التي تنتزعها هذه المعالجة. فالمسرحية التي تقدم نوعية التجربة الموصوفة في تعريفنا هي تراجيديا. ويمكن ان تكون للكوميديا العقدة ذاتها، لكنها ستضمن معالجة المادة بصورة مختلفة، على سبيل المثال بتصوير الشخصيات الرئيسية باعتبارها مظهرية وسخيفة، ومشروعاتها بحسبانها أموراً لا طائل وراءها ومثيرة للسخرية، وسقطاتها ومخنها باعتبارها أموراً تثير ضحكاً عاصفاً.

والسؤال عما اذا كان يمكن للمسرحية التي لا تتمتع بكل الخصائص التي أوردناها لتونا ان تكون تراجيديا مع ذلك هو سؤال يساء طرحه. فالمسألة هي ما اذا كان ينبغي علينا ان نسميها تراجيديا. وفي الحالات المختلف بشأنها فان قيامنا بإطلاق هذه التسمية عليها وعدمه هو أمر أقل أهمية بكثير من كوننا يتعين علينا ان نوضح ما تشترك فيه، وكيف تختلف عنها التراجيديا التي لا يطأها الشك.

ولنتناول العبارة الأكثر احتمالاً لاثارة الاعتراضات، دعنا نفترض أن عملاً درامياً ما يشبه من كل الجوانب الأخرى التراجيديا ويتطلب عرضه ثماني ساعات، فهل ينبغي أن نسميه تراجيدياً؟ لنفترض أن حيواناً يشبه من كل الجوانب الأخرى الفيل لكنه يصل في ارتفاعه الى عشرين قدماً أو لا يتجاوز طوله قدمين في قمة نموه، فهل ينبغي أن نسميه فيلاً؟ يبدو من المنطقي أن نؤجل هذا السؤال الى ان نصادف مثل هذا الحيوان ثم نقرر عندئذ ما إذا كان الفارق في الحجم ليس مصحوباً في نهاية المطاف بفوارق أخرى كذلك. من الممكن تصور أننا قد نختار في النهاية أمر التمييز بين الفيلة الضئيلة والفيلة العملاقة. وفي غضون ذلك، فان مما له بعض الأهمية أن التباين في حجم الفيلة وطول التراجيديا ليس بهذه الجسامة.

لقد ظللنا حتى هذه النقطة في اطار البعد الذي استكشفه أرسطو في «فن الشعر» الى حد كبير. وحاولنا بالعديد من الطرق ان نحسن ما يطرحه، وهناك طرق أخرى يمكن للمرء عبرها ان يضيف الى هذا الطرح المزيد. فهو، على سبيل المثال، يقول مرتين اننا ينبغي ان نفضل المستحيل المحتمل على الممكن الذي لا يقبل التصديق، (٢٤: ٦٠، ٢٥: ٦١ب) لكنه لا يناقش ضروب عدم الاتساق والغموض، على الرغم من انهما معاً يقدمان لنقاد الأدب جانباً كبيراً من عملهم الذي يعكفون عليه. وتفترض مبادئه ان ضروب عدم الاتساق هي من الأمور التي يمكن السماح بها اذا ما مضت دون ان

يرصدها احد، ولكن هل يمكن ان تتخذ ضروب عدم الاتساق تلك بعداً وظيفياً، وهل يمكن ان تقدم ضروب الغموض شيئاً ما كالمناطق المعتمدة في الصورة؟ ان مثل هذه الاسئلة تشير الى ما وراء أرسطو، ولا يمكن ان نناقشها على النحو الأكثر جدوى في اطاره.

لقد كان المنظور الذي تبناه أرسطو، شأن منظور أفلاطون، بالغ المحدودية بحيث انه ما من فن جديد للشعر يمكن ان يبقى قريباً منه على نحو ما كان عليه الامر بالنسبة لفننا حتى هذه النقطة. وليس من شأن مزيج من المهاجرين ان يقدم اساساً ملائماً لفن الشعر. فكل منهما يلغي بُعدين، وقد تم بدقة باللغة استكشاف احد هذين البعدين منذ مطلع القرن التاسع عشر، وسنعمد عقب ذلك الى تقويم نتائج هذه الجهود.

(١٩) علاقة العمل بمؤلفه

تعد علاقة العمل بمؤلفه من الأبعاد التي تجاهلها أفلاطون وأرسطو. فقد اهتم كل منهما بتأثير الشعر في نفوس قرائه وجمهوره، واهتم أفلاطون بصورة كلية تقريباً بالتأثير الأخلاقي، فيما اهتم ارسطو بصورة أكبر بالتأثير العاطفي، بل ان هذا الأخير حدد حقاً التراخيدي والتراجيدي من منظور العواطف التي يثيرها، وقام بتقويم الانماط المختلفة للعقدة من خلال النظر الى تأثيرها العاطفي، هكذا فان فن الشعر عند أفلاطون وأرسطو يتسم بالسلبية، اذ يركز على الجمهور الذي يتأثر، وليس على الكاتب. وحتى حينما ينظر الى «فن الشعر» باعتباره كتيلاً وجيزاً للكاتب يطلعهم فيه على كيفية بناء العقد الجيدة، فان الحقيقة تبقى متمثلة في ان الاعتبار الأول هو رد فعل الجمهور.

والبعد الأول الذي تجاهله الاغريق مقسم بصورة ملائمة الى ثلاثة جوانب، والثالث من هذه الجوانب يفضي الى تقسيم فرعي ثلاثي اخر. وما نقدمه الان ليس قواعد وانما اسئلة قد يكون من المفيد طرحها فيما المرء يقوم بدراسة عمل فني، وخاصة بدراسة عمل ادبي.

١ - قد نتساءل عن القصد المدرك للفنان Artist Concious Intent ما الذي كان يحاول القيام به؟ ماذا كانت اهدافه؟ وما هي المهمة التي حددتها لنفسه؟

في حالة الأعمال غير الروائية تعد المشكلات التي حددها المؤلف لنفسه ومدى إتقانه لمعالجة هذه المشكلات ومدى اهميتها أموراً ذات اهمية أولية. فاذا لم يكن المؤلف قد عالج اية مشكلات فالغالب ان يكون كتابه عديم القيمة.

غالباً ما لا تتناول الأعمال الفنية والأدبية المشكلات بمثل هذه الصراحة، ولكنه قد يظل شيء له جدواه أن نعبد بناء المشكلات التي واجهها الفنان وحاول حلها. وفضلاً عن ذلك، فان هناك حالات خرج فيها الفنانون وخاصة في القرن العشرين والكتاب وتحديداً منذ عصر التنوير، عن مسارهم ليحدثونا عن مقاصدهم، ولكن مثل هذه الايضاحات الصريحة في المقابلات والرسائل والمقدمات او المقالات ليست كافية ولا ضرورية بالنسبة للنقاد الذي يهتم بهذا الجانب.

وهي ليست كافية لأن مثل هذه الشهادات لا يمكن على الدوام أخذها على علاتها، فعلى المرء أن يبحث أمر الجمهور الذي وجهت اليه والموقف الذي استدعاها. وهي ليست ضرورية لأنه قد يكون هناك قدر كاف من البراهين لإعادة بناء مقاصد الكاتب بدرجة عالية من احتمال الدقة دون اللجوء اليها.

٢- لا يمكننا التأكد من مقاصد الفنان ولا نحقق الا فهماً بالغ الجزئية لعمل ما، اللهم الا اذا درسنا سياقه التاريخي historical context.

وقد اكتسبت مثل هذه الدراسات التاريخية قوة دفع هائلة منذ هيجل، الذي علم جيلاً بكامله من المثقفين الألمان كيفية تناول الفلسفة والأدب والدين والفنون تاريخياً، وأصبح طلابه لا معلمين لمانيا فحسب وانما للعالم الغربي، وبعد أقل من نصف قرن من وفاة هيجل، أصدر نيتشه تأمله بعنوان، فوائد التاريخ للحياة ومضاره On the Use and Disadvantage of History for life (الصادر في عام ١٨٧٤) وأعرب عن شكواه من «تضخم الحس التاريخي» وحوالي ذلك الوقت شرعت الثقافة التاريخية في اغراق المنجزات الفردية في سياقها، بدلاً من القاء الضوء عليها في اطار خلفيتها.

وانسجاماً مع الرؤية الميكلية للتاريخ، شهد القرن العشرين رد فعل حاد، يعبر عنه خير تعبير أحد شعارات ما يسمى بالنقد الجديد، الذي يشدد على «الاستقلال الذاتي» لكل عمل أدبي. لكن أفضل النقاد هم الذين أدركوا على صعيد التطبيق مدى استحالة فهم قصيدة دون الرجوع الى اي شيء يتجاوزها. ذلك أن معنى الكلمات والعبارات وجانباً كبيراً من الصور الفنية في أي عمل أدبي ينبغي الالمام بها بالرجوع الى أعمال أخرى، ولن يؤدي الجهل التام من الناحية التاريخية الا الى الاخفاق الكامل في الفهم. ونحن اذ نواجه الأعمال المعاصرة قد نتاح لنا المعرفة الضرورية بالتاريخ دون القيام بأعمال البحث، وبغير اطلاعنا في هذا الشأن من قبل غيرنا. لكن انقضاء ثلاثين عاماً فحسب كاف لتغيير ذلك. ولم يحدث قط ان غاب عن النقد الجديد كلية الوعي بأهمية التاريخ، وان كان يؤثر الحديث عن «التقاليد»، لكنه كان الى حد كبير احتجاجاً على مبالغة القرن التاسع عشر في التأكيد على التاريخ.

ودون شعور بالولاء تجاه حركة محددة، فان الكثيرين ممن لا يفتقرون الى الالمية لا يزالون يحسون بأن المعلومات التاريخية ينبغي اعتبارها لا أهمية لها بالنسبة للاحكام الجمالية. لكن وجهة النظر تلك تفترض أن الأحكام الجمالية لا تتطلب فهماً لما يتم الحكم عليه، بل وإن هذه الأحكام لا يتعين أن تدور حقاً حول ما تشير اليه، بل ان النقاد إذا فصلتهم سياقاتهم التاريخية لا يمكنهم الحديث عن العمل الفني ذاته.

لكي أفهم سونيته ميلتون Milton التي نظمها حول عماء، يتعين على أن أعرف القصة الرمزية

التي أوردتها العهد الجديد عن المواهب، وكذلك ما يعنيه الشاعر بـ «الرب». وما يخلق فارقاً في المعنى كون تلك الموهبة الواحدة التي يخفيها الموت/ أودعت لدى بلا طائل «صورة مستقلة بذاتها، أو إشارة خلافية إلى كتيب معاصر، أو صدى لأحد أعمال الشاعر السابقة، أو تفسيراً لقصة انجيلية. ولكي نفهم المشكلة التي واجهها ميلتون - أي الافتراض القوي القائل بأن الرب يقتضي من الانسان ان يكون ايجابياً وان يبذل أقصى ما في وسعه - يتعين على المرء ان يعرف ما اذا كان هذا وهماً شعرياً أم حساسية مفرطة غريبة، أو كما تصادف انه الحال هنا، سمة من سمات التصور الكاليفيني * للرب.

إذا كان لاصطلاحات مثل مبتذل أو جسور، أصيل أو زائف، مقلد أو صانع في مكان في علم الجمال، فإن للاهتمام بالسياق التاريخي للعمل مكاناً كذلك. وإذا ما استبعدنا مثل هذه الاعتبارات كافة من علم الجمال فإننا نتوقف عن مناقشة الأعمال الفنية والأدبية ونقتصر على الحديث عن تجاربنا، دونما تمييز بين التجارب المستنيرة والتجارب التي تستند إلى ضروب من اساءة الفهم يمكن رصدها. وحيثما يتم تجاهل السياق التاريخي، فإن المعارضة ** Pastiche والصورة الساخرة قد تؤخذان بطريق الخطأ على أنها أشياء أخرى، وقد يمضي التمرد أو الانعدام المتطرف للتوفير دون ان يلحظهما أحد، ومن المحتمل تماماً أن يظل كائنًا ما كان في المقام الأول من الأهمية بالنسبة للفنان، ولأولئك الذين كانوا أول من شاهد ابداعه دون ان يرصده أحد.

لا سبيل إلى انكار ان عملاً ما قد يكون على شيء من الأهمية التاريخية دون ان يكون جيلاً، وقد تغيرت تماثيل ومبان عديدة قديمة كثيراً بمضي الزمن، ففقدت طلاءها القديم أو أصبحت اجساماً بلا أطراف أو اطلاقاً، بحيث ان الموضوع الجمالي الذي يواجهنا يكون مختلفاً إلى حد كبير عما صاغه الفنان وشاهده معاصروه، وقد يحس المرء ويذهب إلى القول بأن انقضاء الاف الأعوام قد ساعد على ابداع جمال يفوق بكثير جمال العمل الأصلي. وربما أصبحت بنية الحجر أكثر إثارة للاهتمام، وربما حررت الاطلال والتماثيل المجردة من اطرافها والانكسارات والشقوق الخيال وأتاحت للعين تحرراً قلّ نظيره من طغيان الحقيقة والعرف وكل ما هو متته. وعمليات إعادة الأعمال القديمة إلى حالتها العادية، وأن كانت مثيرة للاهتمام على صعيد تاريخي، يمكن ان تكون وحشية جمالياً، شأن بعض ما قام به سير ارثر ايفانز في كنوسوس وكريت. ويمكن عادة حل هذه المشكلة بأن تقدم لنا جنباً إلى جنب الشذرات

* الكاليفيني: نسبة إلى جون كالفين (١٥٠٩ - ١٥٦٤) أحد زعماء حركة الإصلاح الديني في فرنسا. وأساس الكاليفينية (وهي فرع من البروتستانتية) هو نظرية «الخلاص الإلهي» المقدر للبعض و«اللعة» المقدر على البعض الآخر. «ه.م»
 ** المعارضة: أثر أدبي أو فني أو موسيقي يحاكي فيه صاحبه أسلوب أثر سابق «ه.م.»

القديمة والتصور الحديث للعمل في صورته الأصلية .

ومعاشة المرء الشخصية للعمل الذي يواجهه والذي ربما كان مرور الزمن قد شوهه أو حسنه او ربما أدى الافتقار الى المعرفة التاريخية الى هذا التشويه او التحسين ليست موضوعاً للتفنيد، كما أنها ليست الكلمة الأخيرة فيما يتعلق بهذا العمل ، وهي قد تكون بالفعل أكثر حساسية من معاشة مثقف أكثر اطلاعاً، او قد تكون أقل حساسية وأكثر دلالة على الجهل .

وبقدر ما تقتضي الاحكام مقارنات ، فإن من الواضح ان بعض المعرفة بما قام به الفنانون الآخرون ، في الوقت نفسه وقبل ذلك ، يُعدّ امرًا له أهميته ، وتعتمد الاحكام كذلك على الفئات التي يدرج فيها العمل ، وقد تكشف الدراسة التاريخية الفئات ذات الأهمية .

وعودة الى الشعر وتلخيصاً لما سبق نقول : ان المؤرخين وفقهاء علم اللغة المقارن الذين يفتقرون الى حساسية جمالية كثيرون ، ومع ذلك فان مساهماتهم في معرفتنا تقودنا الى ثروة من المفاهيم الجديدة ، التي يمكن ان تكون لها أهميتها على الصعيد الجمالي .

٣- ينطبق الاعتبار نفسه بدقة على سياق سيرة الحياة Biographical فالفن يفرق بسهولة في سيرة الحياة والتجربة الجمالية في المعلومات ، لكن بعض المعرفة بحياة الفنان يمكن ان يزيد من حدة ادراكنا وتوسّع نطاق حكمنا الجمالي . ويتعين علينا ان نميز بين ثلاثة أنواع من البحث في سيرة الحياة .

أ- كانت دراسات الجوادث التي وقعت في حياة الفنان ، فساعدت على ابداع عمل ما ، او تم استيعابها في قلب هذا العمل ، شائعة منذ القرن التاسع عشر . وربما تتهدد فن الشعر اكثر مما تمدّد العون له ، غير ان هذه الدراسات ليست على الدوام بما لا أهمية له بصورة مطلقة .

وربما أدى عمل جوته الموسوم بـ « Aus meinem Leben: Dichtung und Wahrheit » (١٨١٢ وما بعدها) اكثر من أي عمل اخر الى اطلاق هذه الصرعة من عقاها ، على الرغم من انه كان في ذاته عملاً فنياً ، وقد تضمن العنوان كلمة غامضة بصورة جلية ، حيث انه يعني : « من حياتي : الديشتونج Dichtung والحقيقة ولكن كلمة Dichtung يمكن ان تعني الشعر . وفي هذه الحالة فان العنوان يشير الى العلاقة بين أعمال جوته والحياة ، او يمكن ان يعني الخيال ، وقد يجري تحذيرنا من انه لا ينبغي اخذ كل ما سيأتي لاحقاً على انه حقيقة .

على اية حال ، فقد تعلمت اجيال من الألمان الكثير عن العلاقة بين شارلوت وبين فيرتر جوته ، وبين شارلوت وشخصية تاسو التي أبدعها جوته كذلك ، وعن أهمية فردريك بالنسبة لفواست وأولريك بالنسبة لـ Msrienbader elegie وبهذه الطريقة فان التمهيعيص يحتل مكان المشاهدة .

ب- في القرن العشرين تم إثراء هذا المنهاج من خلال محاولات في التحليل النفسي ، حيث تجري دراسة الشعراء شأن العديد من المرضى . وتستخدم المنجزات الفردية كمدخل للوصول الى ما هو نمطي ، ويتراجع الإعجاب تدريجياً مفسحاً الطريق للرحمة والاشفاق .

ويعد الأدب منجماً ثرياً بالنسبة لعلم النفس، ويمكن لهذا النوع من الدراسة ان تكون لها قيمة على الصعيد العلمي، على الرغم من ان هذا لا يحدث الا نادراً. وعلينا أن نرجع الى الأدب لبحث ما إذا كانت الظواهر النفسية المعاصرة مقتصرة على عصرنا أو أن صعوبات وعقداً واضطرابات، ومشكلات مماثلة قد حدثت في عصور أخرى. وكانت لمعظم الأعمال التي انجزت في هذا المجال صبغة غير مهنية ومفتقرة للكفاءة بصورة بارزة، ولكن استخدام الأدب، بما في ذلك الشعر، لدفع علم النفس قدماً هو بالتأكيد أمر مشروع، ويمكن ان تكون له أهمية استثنائية.

واستخدام علم النفس لالقاء الضوء على الأدب أكثر عرضة للتساؤل بكثير. وربما تكون مشكلة ما اذا كان سلوك الشخصية ممكناً ومحتملاً شيئاً جديراً بالطرح والتناول، ويمكن أن يكون اكتشاف ان ما يبدو غير واقعي يتوافق بالفعل مع نموذج من نوع ما جرت دراسته شيئاً مثيراً للاهتمام، وله أهميته على الصعيد الجمالي. بل إنه من الممكن ان يشرّد المرء على امتداد هذا الدرب من خلال افتراض تقليد للواقعية في جنس أدبي لم يقصد فيه وجود مثل هذه «المحاكاة». (٤).

غير أننا في الوقت الراهن معنيون بدراسة سياق سيرة الحياة في العمل الفني، واستخدام علم النفس الذي له مكان هنا هو الجهد الذي يبذل لالقاء الضوء على قصيدة او رواية بالاهتمام بنفسية المؤلف. ومثل هذه المحاولات لا أهمية لها، شأن المحاولات المماثلة لتحليل الفلاسفة بالنسبة للدراسات الفلسفية لأعمالهم. والنقطة المهمة هنا لا تتمثل في ان نضع حدوداً للبحث العلمي وانما ان نشير الى أهميته.

من الممكن دراسة عمل فني من المرمر بطرق لا حصر لها، فقد يدرسها الجيولوجي والكيميائي والمصور ومؤرخ الفن. وقد يكتشف الجيولوجي ان الكتلة التي نحت منها تمثال معين مثيرة للاهتمام على الصعيد الفني، لكن هذا قد لا تكون له أهمية على الاطلاق من منظور علم الجمال. وبالمثل فربما كان فنانون بعينهم وكتاب وفلاسفة بدواهم مذهولين نفسياً، لكن هذا ليس له بالضرورة تأثير على فن الشعر.

هذان النوعان من المعلومات المتعلقة بسيرة الحياة هما الأكثر احتمالاً من حيث اقترابهما من الأهمية الجمالية حيثما يكون الفنان قد فشل بطريقة تبعث الضيق في نفس المرء، ويستطيع الباحثون القاء الضوء على هذا الفشل الذي تردى فيه الفنان. وبالمقابل فان الدراسات المنتمية الى هذا النوع يمكن ان توضح لنا العوائق التي تجاوزهها الفنان، وعلى سبيل المثال العوائق التي تجاوزهها فنان كفاف جوخ.

ج- هناك طريقة لوضع عمل فني ما في سياق سيرة حياة مبدعه تضيف بعداً الى علم الجمال او فن الشعر، هي دراسة التطور الفني للفنان والعلاقة بين عمل ما والأعمال الأخرى للفنان. ومرة أخرى كان جوته هو الذي قام أكثر من أي مبدع آخر باستشراف آفاق هذا المنظور، ويليه هيجل الذي تأثر به.

ان الاسئلة المتعلقة بتاريخ تطور الفنان أي *Entwicklungsgeschichte* وسياقه التاريخي ومقاصده غالباً ما تتم معالجتها على أفضل نحو اذا ما جرى تناولها معاً. وقد تساعدنا الاجابات في فهم عمل كان يمكن أن يظل دون ذلك صعباً، والمثال على ذلك هو «فاوست» لجوته.

اذا كان ثمة أحد لا يزال يحس بأن مثل هذه الأسئلة كلها لا اهمية لها، فينبغي ان نسأله عما يعتبره مهماً. لنفترض أنه كان يشعر بالشعور ذاته الذي ساور ارسطو، الذي لم يبد اهتماماً بمثل هذه الاسئلة، أي بأن فن شعر التراجيديا ينبغي ان يعالج العقدة بصورة بارزة. واذا أراد ان يفهم عقدة «اوديب ملكاً»، فان عليه ان يحدد العلاقة بين هذه المسرحية وبين «اوديب في كولونا» و «انتيجونا» لسوفوكليس، اذا كانت المسرحيات الثلاث تشكل ثلاثية، اما اذا كانت «اوديب ملكاً» قد كتبت وقدمت باعتبارها الجزء الأول من عمل تشكل المسرحية الأخرى حول اوديب الجزء الثاني منه والخاتمة المكتملة له، فان التراجيديا الأولى حول اوديب يتعين ان تقرأ وتفهم بصورة مختلفة. اضافة الى ذلك، فاننا لكي ننصف تمديدات الشاعر والمفاجأة التي حققها أو حتى معالجته للعقدة، يتعين علينا معرفة مقدار ما جرى تثبيته منها مسبقاً، ربما من خلال التقاليد، او ما قام به الشعراء الآخرون من قبل، باستخدام الاسطورة نفسها.

سيكون اوديب موضوع الفصل التالي من هذا الكتاب. أما في حالة فاوست فقد حاولت في غير هذا الموضوع ان اوضح كيف أن محاولات الاجابة عن النوعيات الثلاث للأسئلة المطروحة هنا يمكن ان تساعدنا في فهم العقدة، وبصفة خاصة خلاص فاوست في نهاية الجزء الثاني. ومن المحقق ان دراساتي المرسومة بـ «إيمان جوته وخلاص فاوست *Goeth's Faith and Faust's Redemption*» لا تعالج فحسب الأسئلة التي جرى طرحها حتى الان، وانما تتناول كذلك بعداً ثالثاً، هو على الصعيد الفلسفي أكثر اثاراً للاهتمام من كل الموضوعات التي عالجها ارسطو أو هذه الدراسة التاريخية. (٥).

(٢٠) البعد الفلسفي

كان البعد الأول لفن الشعر الذي تعين اكتشافه هو الشكل *form*. وقد رسم ارسطو، الذي تناول الأسلوب الفني للتراجيديا، خارطة هذا الاكتشاف. فقد اعتبر الشعر صناعة، وسعى الى تحديد معالم الصناعة الاسمي. ووصولاً الى هذه الغاية ميز بين ست نقاط: العقدة، الاخلاق، الفكر، المقلولة، النشيد، والمنظر، ولا تزال هذه النقاط كلها جديرة بالدراسة. باستثناء النشيد الذي استغنى عنه معظم كتاب التراجيديا المحدثين، وقد سبق لنا ان رأينا ان ما يعنيه ارسطو في هذا السياق بـ «الفكر» هو الخطب التي تلقيها الشخصيات الدرامية، ومن هنا فقد أحال دراسة هذه النقطة الى فن الخطابة لا الى فن الشعر.

وبالعبد الثاني لفن الشعر، الذي يتعين استكشافه، هو السياق *context*، والذي أعني به علاقة

القصيدية بالشاعر وبعبصره . وقد شرع هذا البعد في دخول دائرة الاهتمام حينما جرى النظر الى الفنان باعتباره شخصاً أسمى ، وذلك للمرة الأولى خلال عصر النهضة (في كتاب «حيوات» Lives لجيورجيو فاساري G. Vasari ١٩٥٠) ثم في المقام الاول خلال عصر الرومانسية . وقد أعاد جوتة وهيجل ، وهما ليسا رومانسيين ، توجيه اهتمام الدوائر الثقافية والنقدية ، لكن هذا البعد لم يقدر له أن يجد أرسطو الخاص به الذي يقتله بحثاً .

البعد الثالث لفن الشعر يُعد بحسب تعبير أرسطو الكلاسيكي «أوفر حظاً من الفلسفة وأسمى مقاماً» من البعدين الآخرين ، لكن أرسطو تجاهل هذا البعد كلية ، الأمر الذي حذت فيه حذوه غالبية الدراسات الأدبية منذ عام ١٨٠٠ . وإذا كان البعد الأول يُدعى الشكل ، والثاني يسمى السياق ، فإن البعد الثالث يمكن تعريفه باعتباره المضمون content لكن تلك ليست الا أساء ، وما يعيننا هو ما تنصرف اليه هذه الأساء من معان .

حينما نتحدث عن المضمون باعتباره البعد الثالث لفن الشعر فأنني اعني به المضمون المتميز لقصيدية معينة ، الذي ترتبط به العقدة والمقولة اذا جاز التعبير ، ارتباط الخط واللون .

وقد نتحدث ، بدلاً من المضمون ، عن الفكر ، ولكن لا لكي نشير الى عبارات مثل تلك التي اوردها افلاطون ، او الى الحجج التي تسوقها الشخصيات التي ابداعها الشاعر ، وهي ما عناها ارسطو بالفكر . ولئن دعونا البعد الثالث بالفكر فسيكون ذلك للإشارة الى فكر الشاعر الذي يمكن ان يكون مختلفاً أشد الاختلاف عن كل افكار شخصياته . و لربما كان يزدرى حجج هذه الشخصيات ، ويود لو جعلنا نتبنى الموقف ذاته . وإذا كان هذا هو ما ينشده فقد يحاول جعل الحجج او الشخصيات مثيرة للسخرة والمقت ، وقد يجري اعداد العقدة بحيث تشير الى الأخطاء الكامنة في هذه الأفكار . وقد يفلح الشاعر في دفننا الى ان نحذو حذوه . وحتى اذا لم يقنعنا فقد يواجهنا بفكره على الرغم من انه لا يمكن العثور على مقتطف مباشر يطرح هذا الفكر صراحة .

وفيا قد توجد حالات يوظف فيها الشعراء العقد والأخلاق و المقولة كأدوات توصيل لأفكارهم ، فان هذا النموذج يبدو مضللاً في معظم الأحوال ، ذلك ان معظم الشعراء لا تكون لديهم أفكار أولاً ثم يجسدونها في قصائد . فما ينقله الشاعر هو تجربته في الحياة experience of life احساسة بالوضع الانساني ، ورؤيته للعالم .

اذا تحدثنا عن رؤية الكاتب للعالم او عن فلسفته (٦) فان هذا سيشير مجدداً الى ان له رؤية للعالم أو حتى فلسفة أمعن النظر فيها ، وربما اتخذت صفة المنهاجية ، في المقام الأول ، وبمقدوره طرح هذا في صورة افتراضات صريحة اذا رأى ذلك . غير أن الأمر ليس كذلك على وجه الدقة ، فالنظم التعليمي يمكن أن يكون شعراً جيداً – وقد حظي هذا الجنس الأدبي باهتمام في اللغة الألمانية يفوق ما قدر له في الانجليزية ، وبعض قصائد جوته المتتمية الى هذا النوع تعد من الطراز الاول – لكن النظم التعليمي هو

نوع واحد فحسب من الشعر، وهو أبعد ما يكون عن تمثيل الشعر بشكل عام .
 دعنا نذكر تعميمين على القدر ذاته من التطرف : أحدهما يرى الشاعر فيلسوفاً حكيماً بصورة
 متفردة (٧)، والاخر يراه رجلاً صنعتته الكلمات والأصوات واللغة وربها العقد والأخلاق، ولكن لا
 علاقة له بشيء يدنو من الفلسفة . والرؤيتان كلتاهما تقتربان من الحقيقة بالنسبة لـ «بعض» الشعراء .
 أما بالنسبة لشعراء التراجيديا العظام فان الرؤية الأولى أكثر دنواً من الحقيقة على وجه التقريب، وان
 كان الصواب يجافيها . فقد كان اسخيلوس، يوريديس، جوته، وابسن، دونها شك، مثقفين تحفل
 أذهانهم بالأفكار . وبينما لم يكن سوفوكليس وشكسبير على ذلك القدر تماماً من الثقافة فقد عرضا
 بدوريهما تصوريهما للعالم وللوضع الانساني .

حينما نتحدث عن المضمون، فإنه يشار بوضوح الى أن هذا البعد يوجد في العمل الأدبي، بينما يشير
 الفكر أو تجربة حياة الشاعر الى الفنان متجاوزاً العمل . وهذا هو الخطأ في عبارة «تجربة حياة الشاعر»
 فهي تشير الى اهتمام ينتمي الى بعدنا الثاني، كما لو كان يتعين علينا ان نفحص سيرة حياة الشاعر
 ورسائله وحواراته لنكتشف ما كان يريد، ونفحص القصيدة عقب ذلك لنرى ما اذا كانت تصور ما
 عثرنا عليه في موضع آخر . وفي حالة بعض الشعراء فقد يعثر المرء على مفتاح لشخصياتهم بهذه الطريقة
 ويقاد الى اعادة فحص عمل ما، لكن «تجربة حياة الشاعر» تظل رغم ذلك متممة الى البعد الثاني مهما
 كان حظها في تجنب النزعة الذهنية لـ «الفكر» . ومن ناحية اخرى، فان «المضمون» ليس محددًا بما فيه
 الكفاية والتناقض العتيق بين الشكل والمضمون ليس بالعنصر المساعد، و«المضمون» ليس بالاصطلاح
 اللبق كذلك . فما هي الاصطلاحات الأفضل ؟ .

ان المعنى أكثر أهمية من الأسماء التي لا دور لها الا اختصار ما تمس الحاجة الى الافصاح عنه . أما
 الان وقد بحثنا ما نحن بحاجة اليه شيء من التفصيل فقد تساعدنا اصطلاحات جديدة .
 عندما ندرس عملاً أدبياً ينبغي علينا ان نبحث «ثلاثة أبعاد» هي أولاً البعد «الفني»، وثانياً البعد
 «التاريخي»، وأخيراً البعد «الفلسفي» .

حيثما لا نعرف الكثير عن السياق التاريخي لعمل ما، فاننا ندفع الثمن من فهمنا . وحيثما يكون كل
 ما يجري بحثه هو هذا البعد الثاني، فاننا لا نقترّب بحال من إنصاف العمل الذي نعكف على دراسته،
 وليست كل قصيدة أو رواية لها بعد فلسفي أجيد تطويره، اذا كانت تحظى بهذا البعد، فان الدراسة
 التي لا تبحّثه تعجز بصورة مثيرة للاشفاق عن تفهم العمل .

لقد سبق لنا ان ناقشنا البعدين الآخرين ببعض التفصيل، غير انه لا يزال من غير الواضح كيف
 يمكن لنا ان نقترّب من البعد الفلسفي دون ان نخوض غمار سيرة الحياة . غير ان المقصود هو البعد
 الفلسفي في العمل وليس خارجه، وهكذا فان بمقدورنا استكشاف البعد الفلسفي للأيادة، على
 الرغم من اننا لا نعرف شيئاً عن حياة الشاعر أو مقاصده أو تطوره، وسأحاول إظهار هذا في الفصل

الذي يحمل عنوان «هوميروس وميلاد التراجيديا» ولكننا اذ نتناول شاعراً معروفاً لنا من خلال اكثر من عمل له يملئ علينا الحذر ضرورة مضاهاة قراءتنا لاحدى قصائده ببعض أعماله الأخرى . مستغلين معرفتنا بالبعد الثاني وكذلك بالبعد الاول لنرى ما اذا كانت تؤكد مكتشفاتنا . وسوف نقوم بهذا في الفصول التي ستعقدها عن اسخيلوس ، سوفوكليس ، ويوربيديس في هذا الكتاب .

وعلى الرغم من ان بعض الباحثين في علم الجمال يؤثرون الحديث عن الفنون كلها دفعة واحدة ، فليس هناك منهاج مفرد سليم لدراسة الأعمال الفنية ، ولا حتى لدراسة الأعمال الأدبية ، أو اذا شئنا المزيد من التحديد ، لدراسة الشعر . فدعنا نقوم بالمزيد من تضيق مجال اهتمامنا ونبحث كيف يمكن للمرء أن يستكشف الأبعاد الثلاثة لعمل تراجيدي ما .

حتى هذا لا يعد بالفعل أفضل منظور ، فالمرء يكتشف خير السبل لا بالاستنتاج من المبادئ العامة ، وانما بقراءة تراجيديا معينة ومشاهدتها واعادة قراءتها مرة أخرى . والمرء يجد مشكلات وأعاجيب لم يكن يتوقعها ، ويكتشف ارتباطات واجابات مذهشة ، ويقرأ حول المسرحية ، ويشاهد ما يقدم له يد العون وما يلقي الضوء ، وبالفعل يحقق فهماً أفضل في الوقت نفسه ، وعلى مدار سنوات عديدة يخوض المرء غمار تجارب مماثلة مع مسرحيات أخرى قبل ان يتطلع في النهاية الى الوراثة ويتساءل عن : أفضل منظور . فهل هناك أي رد على هذا السؤال ؟ .

ان مشكلة هذا السؤال تكمن في أنه سؤال دائري ، اذ يظل ما هو مطلوب أمراً غامضاً . واذا كانت المتعة هي المنشودة ، فمن الواضح ان المسرحيات المختلفة لها مكان من مختلف للضعف والقوة ، وانه ما من منظور مفرد سيفضي الى أكبر متعة ممكنة ، كما ان المتعة والبهجة ليستا ما ينشده المرء في المقام الأول في العمل التراجيدي . فدعنا نفترض أننا نبحث عن الفهم ، وعندئذ يصبح السؤال التالي هو : ما الذي نريد فهمه ؟ وعلى الفور يتوارد على الذهن هذه التراجيديا . لكن هذا الرد ليس واضحاً .

ما الذي سيعنيه فهم صخرة أو سجادة أو تمثال ؟ قد نرغب في الحصول على تصور جيولوجي للصخرة او على تحليل كيميائي او قد نرغب في معرفة الكيفية التي تؤثر بها فينا على النحو الذي تقوم به بذلك . وفي حالة السجادة قد نقصد : لم هي كبيرة بهذا الشكل ؟ او ما هو معنى تصميمها ؟ او من اي مادة نسجت ؟ او أين نسجت ؟ واذا نواجه تمثالا قد نرغب في فهم ما يمثله اذا كان يمثل شيئاً على الاطلاق ، من الذي صنعه ومتى كان ذلك ، ولماذا يحررنا او لم يخفف في ذلك ، أو لماذا صنع على هذا الشكل بدلاً من ذلك أو من ذاك . وحينما نقول إننا نرغب في أن نفهم فائنا نعني ان هناك شيئاً «لا نفهمه» ، أن لدينا سؤالاً نظرحه . وحينما يرغب امرؤ في فهم عمل تراجيدي يتعين علينا ان نكتشف ماهية هذه الاسئلة . والى ان نعرف الاسئلة فمن غير المجدي أن نحدد المنظور الصحيح لاجابتها .

اذا كانت الاسئلة هي من الذي كتب التراجيديا او متى او أين ؟ فان المشكلة تغدو مشكلة تاريخية ؟ وتصبح الحالة مماثلة عن كتب لتلك الخاصة بالوثائق الاخرى . ولكن السؤال الذي يقصده عادة أولئك

الذين يرغبون في فهم التراجيديا ما هو؟ ما الذي تعني؟ وإذا أمعنا النظر في الأمر لا يمكن ان يكون السؤال كذلك هو: لماذا هي على هذا القدر من الطول؟ أو ما هو معنى تصميمها؟ ولماذا تحررنا بمثل هذا القدر من العمق؟ وهذه الاسئلة متضاربة وبالأسي!.

ما الذي تعنيه؟ قد نتردد في طرح ذلك السؤال حول الصخور أو الأشجار أو الموضوعات الطبيعية ما لم تكن نؤمن بأن نوعاً من العناية الالهية قد وضعها في موضعها ذلك. وإذا طرح السؤال فيما يتعلق بشيء من صنع الانسان فانه يعني فيما يبدو: ما الذي يعنيه صانعه؟ ما هو مقصده؟ ولكن هل من الواضح أن قصد الشاعر يتفق مع معنى مسرحيته؟ لنفترض أن مقصده الأول هو كسب المال أو التأثير في شخص ما أو ابعاد نفسه عن التفكير في شيء ما. ان هذا لن يكون معنى المسرحية بالمفهوم الذي ننشده. وقد ترد قائلاً بأن هذا كان هدفه المدرك الواعي، ومع ذلك فقد كان بمقدوره أن يحقق هذا الهدف ذاته بمسرحية مختلفة أشد الاختلاف. ماذا كان مقصده بكثافة هذه المسرحية؟ انه قد لا يستطيع الإجابة بصورة حقيقية عن هذا السؤال. وعلى الرغم من أن سقراط ربما كان قد بالغ في «الدفاع» حينما قال انه ما من أحد يمكنه الحديث عن عمل شاعر ما خير منه هو نفسه (٢٢) فمن المؤكد يقيناً ان اولئك الذين يرغبون في فهم عمل تراجيدي ما ينشدون عادة أكثر مما يستطيع الشاعر ابلاغهم به، اذا ما سئل عن مقاصده.

قد تقول انه ليست هناك مشكلة فيما يتعلق بذلك، فنحن نسعى وراء مقاصده غير المدركة او الواعية. وفي تلك الحالة يمكنك التوجه الى باحث في علم النفس العلاجي أو التحليل النفسي والحصول على مطارحة فيما يتعلق بمصاعب الطفولة والمواقف تجاه الوالدين والتدريب على التخلص من الفضلات البشرية وعمليات عدم التوافق والعصاب او عن مشاعر الدونية والتعويض المبالغ فيه. ومرة اخرى، فربما لم يكن هذا ما هو منشود رغم انه يتعين الان أن يكون جلياً ان السؤال عما يعنيه عمل تراجيدي ما هو؟ سؤال ملتبس، وأن المنظور لا بد له من ان يختلف باختلاف تفسير السؤال.

ولسوف تختلف بالطريقة ذاتها الاسئلة الأخرى من نوعية: «لماذا هي على هذا القدر من الطول؟» وقد يكون الرد: ان الفنان يحصل على اجره مقوماً بالكلمة او بالصفحة، أو أنه لم يفلح قط في الإيجاز، او أن تقاليد المسرح في عصره كانت تقضي بأن يستغرق عرض المسرحيات ثلاث ساعات.

ما من حاجة تدعونا الى المضي في هذا الاتجاه. فالسؤال عما تعنيه مسرحية ما هو سؤال يمكن تفسيره بعدد كبير من الطرق، تستدعي منظوراً تاريخياً. ونحن لم نقرب بحال من استنفاد مثل هذه التفسيرات، كما ان القيام بذلك ليس مما يدخل في حدود الامكان. لكن بمقدورنا ان نضيف ان الاسئلة التي تدور حول معنى العبارات او الكلمات او الرموز او الصور أو الاسئلة التي هي من نوعية: «كيف سيؤثر هذا في جمهور القرن الخامس؟» تستدعي بدورها ردوداً تاريخية.

هكذا، فاننا نعود أدرجنا الى أبعادنا الثلاثة وإلى أهمية وضوابط البعد التاريخي. ذلك أننا قد نشعر

بأن هذا كله لم يكن مسألتنا الجوهرية ، وقد نكون أقل اهتماماً بأغراض الشاعر المدركة أو غير المدركة وبالطريقة التي فهم بها الجمهور الأصلي المسرحية (على الرغم من انه قد يكون من قبيل التزويد ان نستبعد هذا كله باعتباره لا أهمية له على الاطلاق) منا بمعنى التراجيديا ذاتها .

لقد توصلنا الى مفهوم خلافي الى حد بعيد: هل للعمل التراجيدي معنى مستقل عما عناه الشاعر؟ لربما نرد قائلين: نعم ، هناك ما هو مقصود بالنسبة لمعاصريه . لكن علينا كذلك ان نفكر في احتمال انه ربما كان هناك معنى لم يخطر له أو لهم ببال . ليست هناك صعوبة تستعصى على التجاوز هنا ، اذا كنا على استعداد للتسليم بأن هناك من المعاني بقدر ما هناك من القراء والمشاهدين . وعلى ذلك النحو ، فانا سنسلم بمعان اكتشفت للمرة الأولى بعد مرور ما يزيد على ألفي عام من كتابة مسرحية ما ، لكننا سنخضع لنزعة نسبية تقترب من حدود العبث . ومن المؤكد ان كل التفسيرات لا تتناول في جودتها . وسيغدو من المعقول ان نقول ان المسرحية لا تعني ما يقول قارئ ما انها تعنيه بالنسبة له . وبعض التفسيرات قابل للتفنيد . اذ إن هذا البعض يعتمد على أخطاء من الممكن اظهارها ، أو على افتقار هائل للحساسية .

ان أعراف البحث التاريخي مستقرة على نحو راسخ ، والمؤرخون وفقهاء اللغة يعرفون كيف يظهر ان الإجابات في ميادين تخصصهم يجافها الصواب ، فكيف يمكن للمرء ان يبرهن على ان تفسيرات للبعد الفلسفي لمسرحية ما هي صحيحة أو غير صحيحة؟ .

يبدأ التفسير بالاحاسيس الباطنية ، والانسان الذي لا يمتلك ناصية أفكار عن مسرحية ما حين يقرأها ليس بالضرورة عن ليس بالوسع مساعدتهم . فقد يجد مما يثير الحماس ان يقرأ او يسمع أفكار الآخرين عنها ، وخاصة اذا كانت قراءاتهم غير متساوقة . وقد يمضي به هذا الى احساس باطني بأن ذلك التفسير يحالفه التوفيق ، او ان الصواب يجافها كلها ، او ربما الى مفاهيم من بنات افكاره .

وأول اختبار للاحاسيس الباطنية هو ان نرى كيف تتماسك في غمار بحث المسرحية بأسرها . فإذا لم يجر تنفيذها توا من خلال ما بلي ، فان على المرء ان يرى ما يقف الى جانبها ، وما يقف ضدها ، وما هي البدائل المتاحة ، وأياها يبدو أفضل لدى قراءة المسرحية ومعاودة قراءتها؟ ومن الخير كذلك ان يتم هذا لدى مشاهدتها وهي تؤدي عدة مرات من قبل فرق مسرحية مختلفة . وقد بقينا حتى الان مع عمل واحد ، ناظرين اليه ككل بجدية ، ومبدين الاهتمام بالتفاصيل ، ومستخدمين تفسيرات منافسة كعنصر مساعد لنا . وأي تفسير للبعد الفلسفي يصمد لهذا الاختبار يظل متمتعاً بقدر كبير من الواجهة والقوة .

يمضي بنا الاختبار الثاني الى ما يتجاوز المسرحية ، ولكن ليس الى خارج مجال الأدب ، فنحن نأخذ في الاعتبار أعمال الشاعر الأخرى ، لا الخطابات والوثائق وانا الأعمال الفنية Oeuvre التي تشكل المسرحية التي نعكف على دراستها ، جزءاً منها . ذلك ان الشعراء غالباً ما يقيمون ، على امتداد

السنوات، عالمًا خاصًا بهم، مستخدمين بعض اعمالهم كأسس لهذا العالم، بينما يقدمون في اعمالهم التالية تعقيبات عليه. وكل عمل فني انما هو تحليل تال لجهود سابق.

لا يمكن ترك الاختبار الثالث دائماً حتى النهاية، فهو قد يتخلل الاختبار الأول، اذ يتفحص المرء أحاسيسه الباطنية ونظرياته وتفسيراته، في ضوء المعرفة التي تتيحها الدراسات التاريخية. وفي حالة مسرحية قديمة، قد يتعين القيام بالقراءة الأولى ذاتها، وذلك بفهم أبيات معينة لمعرفة المؤسسات التي يشار إليها، ولتبين ما قصد الشاعر القيام به وذلك بمقارنة معالجته للقصة بالصياغات الأقدم عهداً.

ان التفكير الخطي linear thinking يتحطم اذ يواجه الفن. فما تدعو الحاجة اليه هو تفكير متعدد الأبعاد.

وقد أصبح «التفكير الخطي» شعاراً، ويفترض على نطاق واسع أن الأفلام والتلفزيون ليست «خطية» وبالتالي فانها اسمى من الكتب على نحو من الانحاء، اذ ان هذه الأخيرة خطية وكما هو صحيح بالنسبة لمعظم الطروحات العقيدية، فان العين لن ترى الا العكس، لو لم يكن الطرح العقيدي بالغ الغموض، بحيث يفترض ان النقاد قد أساءوا فهمه.

ان الأخبار التي تعرض في التلفزيون يتعين استيعابها في سياق مفرد جرى تهظيمه، ويتم التدني بالمشاهد الى سلبية نسبية. اما الأخبار في صحيفة «التايمز» فمن الممكن استيعابها بطرق لا نهاية لتنوعها - بقراءة الصفحة الأولى أولاً ثم الصفحات الثانية والثالثة والرابعة والخامسة، أو بقراءة عدد محدود من المقالات على امتداد الصحيفة حتى النهاية، الأمر الذي يتضمن إعادة تقليب الصفحات بحثاً عن بقية كل الموضوعات التي ترد بدايتها في الصفحة الأولى، او بالانتقال من موضوع الى آخر، بالتصفح، بالانتقاء، بإعادة القراءة، بالبداية من الافتتاحية أو الصفحات المخصصة للموضوعات المالية، او بالتصفح أساساً الى الصور - صور الرياضة او الشخصيات الاجتماعية أو الكوارث - أو الى الاعلانات. وفي هذا الموقف فأنني احظى بالإيجابية بصورة نسبية، وأواجه خيارات لا حصر لها، وإذا ما كنت أكره التكرار، فان بمقدوري ان أقوم بالقراءة بطريقة مختلفة في كل مرة.

يتصف الفيلم بالخطية، وإذا كنت مهتماً بشكل خاصة بلحظات معينة فان على الجلوس منتظراً عبر مشاهد عديدة في انتظار اللحظات التي اهتم بها في كل مرة ارجب في مشاهدتها. ومن ناحية أخرى، فان بمقدوري في حالة الكتاب البدء بالمقدمة او بالفهرس او بتعريف الناشر بمحتويات الكتاب او بالفصل الأول او بفصل تال او بمنتصف فصل ما او بقائمة المراجع او بفهرس الاصطلاحات او بأي موضع آخر. وإذا ما أحببت فقرة ما فان بمقدوري قراءتها ومطالعتها مجدداً بقدر ما يطيب لي، وإذا لم ترق لي فقرة أخرى فان بمقدوري تخطيها. واذا شاهد فيلماً فأنني التزم السلبية نسبياً، اما حينما يكون كتاب بين يدي فأنني اكون أكثر إيجابية بلا انتهاء. وهذا يطرح مشكلة كبيرة على المؤلف.

بمقدور مخرج الفيلم التأكد بصورة معقولة من أن معظم المشاهدين سي شاهدونه كاملاً، وسيصلون الى الأجزاء الأخيرة منه بعد ان يكونوا قد شاهدوا لتوهم كل ما سبق هذه الأجزاء . والشخص الذي يأتي في منتصف عرض الفيلم يدرك أنه لن يفهم ما يشاهد الا بعد ان يمكث ويشاهد البداية كذلك . والامر مختلف عن ذلك في حالة الكتاب . ومقدمو عروض الكتب ، على عكس النقاد السينائيين ، لا يطالعون غالباً العمل كله ، الأمر الذي يستغرق عادة وقتاً أطول مما تستغرقه مشاهدة فيلم بكثير . وحتى المثقفين الذين لا يتاح لهم الوقت ليقروا من البداية حتى النهاية كل المقالات والكتب التي تهمهم بشكل معقول ، وهم يقومون بتكوين آرائهم على أساس عينات محدودة . ومن الممارسات المألوفة في هذا الشأن البدء بالقاء نظرة عجل على قائمة المراجع او استخدام الفهرس كمفتاح يقود الى القاء نظرة على فقرات محدود ثم قراءة اجزاء من المقدمة والتصفح بصورة عامة . وقد يتخار المؤلف بالطبع تجاهل هذا كله ، كما لو كان لم يقم به قط ، ويمضي قدماً كما لو لم يكن هناك احد يقرأ صفحة دون ان يكون قد قرأ لتوه كل الصفحات السابقة عليها . وهذا هو ما يقوم به معظم المؤلفين ذوي النزعات الأكاديمية ، ومع ذلك فان كتبهم غالباً ما تقرأ في شكل نماذج ورجوع عاجل اليها بأكثر مما تقرأ بكاملها .

ترى ، ألم تضع منا النقطة الأكثر أهمية بالنسبة للتفكير الخطي ؟ ربما يقول أحد مؤيدي وجهة النظر الرائجة كالسرعة التي أهاجمها ان كل فقرة تتم قراءتها على الاطلاق انما تقرأ بطريقة «خطية» بينما الصورة او الفيلم يواجهنا بالعديد من الاشياء دفعة واحدة كلها ، بحيث ان الامر يقتضي منهاجاً مختلفاً تماماً وغير خطي . وقد يبدو هذا امراً معقولاً ، اذا كانت الصورة لـهـيرونيـموس بوش H. Bosch والنشر وارداً في دائرة معارف «لا تسمح الا بفكرة واحدة في كل جملة وبلا اضافات فرعية» . ، ولكن اذا ما قارنا ما يصل اليه معظم الافلام ، دع التلفزيون جانباً ، مع كتاب لـنيتشه او سوفوكليس ، فان العين لن تلمح الا عكس هذا ، فكل جملة على وجه التقريب تشع بجسور لا تخص الى الفقرات الاخرى - في العمل ذاته ، وفي الأعمال الاخرى للكاتب نفسه . وفي كتب لسابقيه وفي أعمال تأثرت به - وكذلك تصدر أشعة باتجاه الامتدادات النائية لذهننا ، فتلقي ضوءاً فجائياً على الأفكار والمشاعر الدفينة .

حتى اولئك الذين يزعمون ان قراءة الكتب تتضمن تفكيراً «خطياً» قد يقرون بأن مشاهدة مسرحية لا تتضمن مثل هذا التفكير . ولكننا حينما «نشاهد» مسرحية فاننا نواجه بتفسير واحد لها : اذ تستبعد احتمالات لا حصر لها ، ولا تسمح لنا سرعة العرض بتحدي السباق الخطي باستعراض خطب معينة اكثر من مرة لتذوقها بصورة كاملة او بالتوقف لفحص فقرات اخرى أو للتوفيق في شيء . أما قراءة كتاب جيد فإنها تتضمن بصورة طيبة تفكيراً متعدد الأبعاد .

دعنا نميز بين عدة أنواع من الكتابة . عند المستوى الأدبي سنجد أشياء كتبت للنشر اكثر منها للقراءة . وحتى داخل هذه الفئة نستطيع ان نميز بين شرائح مختلفة ، فنضع في المكانة الدنيا اولئك

الاكاديميين البؤساء الذين يتمثل اهتمامهم الأساسي في ان «تخصي» اصداراتهم لأن حاجتهم ماسة الى ثلاث دراسات لكي تتم ترقيةهم، وفوق هؤلاء يأتي الكتاب الذين يرغبون في ان «يلاحظهم» الآخرون، وربما ان «يعترفوا» بهم، وعلى المستوى الذي يعلو ذلك، نجد اولئك الذي يكتبون «ليقرأ» الآخرون ما كتبوا، وإذا ما أمكن ان «يفهموه» وحتى أن يؤمنوا به. وعند هذا المستوى، يتجلى معنى امنية شوبنهاور Schopenhauer الشهيرة: أن تقرأ كتاباته مرتين على الأقل، مرة للاطلاع عليها، والمرة الثانية بتفهم. لكن شوبنهاور كان ولو لمرة واحدة متواضعاً بصورة مدهشة، فلا يزال هناك مستوى أكثر تطلعاً وطموحاً. فحتى الخطاب قد يتوقع ان يطالعه المرء مرتين، وفي حالة الكتاب، يبدل بعض المؤلفين جهوداً مضنية بلا انتهاء، فيمنحونه الكثير من حياتهم. ومن هنا فان بعض الكتب لا ينبغي ان تقرأ مرتين فحسب وانما يتعين ان يحيا المرء معها. والكتب التي تنتمي الى هذا النوع هي بمثابة عوالم بأسرها مصغرة، وحينما نعاود قراءتها او الغرق فيها من جديد فاننا نجد بصفة عامة شيئاً جديداً، فهي أكثر زخماً من ان نكتنه اسرارها في محاولة واحدة.

تتمشى مثل هذه الوفرة مع الاقتضاب الشديد، والدليل على ذلك هو سفر التكوين، اوديب ملكا، جمهورية أفلاطون، او هاملت، او جانب كبير من أعمال نيتشه. وقد ينشأ الزخم من عدم ثقة معينة فيما يتعلق بالتواصل، من شعور بأن المهم ليس هذه الفكرة او تلك فحسب، على الرغم من ان كل فكرة يمكن التعبير عنها ببساطة، وانما المهم هو طريقة بأسرها في النظر الى الأشياء. فالمرء لا يكتب رسالة، اذا ما جاز هذا التعبير، لنظرائه كي يبلغهم بأشياء محدودة هي موضع اهتمام مشترك، وانما المرء بالأحرى يعمل كفنان مناهات اهتمامه الأول لا يتمثل في اولئك الذين سيرون عمله بالفعل.

ماذا عن اولئك الذين يكتبون عن هذا العمل؟ ان مقدمي العروض الذين يكتبون بلا اكتراث يعيدون رواية القصة، وسيكون من العبث ان نسبهم نقاداً. وعلى مستوى أعلى يقارن «الباحثون» غير المكترئين بين معالجات باعادة رواية العقدتين، و «النقاد» غير المكترئين يحدثننا كيف ان شخصية ما محبة للحياة او متخشبة او مرسومة بصورة جيدة او مستحيلة أو يتبعون صورة من خلال عمل ما او يلفتون الانتباه الى بعض الجوانب الغريبة في المقولة. وكل هذا مألوف تماماً، وإذا ما جرى القيام به من اجل ذاته، فانه في أفضل الأحوال سيبعث السرور في نفوس الكادحين الذين يقومون به. وحينما لا يتم القيام به من اجل ذاته، وانما من اجل المال او الترقية فمن المحتمل ألا يبعث السرور في نفس احد. وقد يقال: «الفن مكافأة الفنان» لكن مثل هذه الكتابة هي العقاب المرتبط بذاتها. غير ان الجهود التي تنتمي الى هذا النوع يمكن تخليصها، فالبعد الأول يمكن ان يحول من خلال استخدامه لالقاء الضوء على البعد الثالث. لكن الوقت حان لتخليص هذه التعميمات بأن تصبح محددة وتعالج بعضاً من اعظم القصائد التراجيدية.

قد يتساءل فيلسوف: هل ذلك ضروري حقاً؟ أليس من الأفضل كثيراً وضع نظرية في التراجيديا

تاركين أعمالاً محدودة للنقاد وفقهاء علم اللغة المقارن؟ حقاً ان الامر لم يقتصر على أفلاطون وأرسطو وغيرهما من الفلاسفة أيضاً، وصولاً الى عصرنا في الإقدام على التعميم بجرأة، فيما يتعلق بالتراجيديا بقدر هائل من عدم الاكتراث بتقديم البرهان على ما يطرحونه. لكن الطروحات الشديدة العمومية التي لا تتناسب مع الحقائق هي طروحات مبتذلة، وفلسفة التراجيديا هي في طفولتها ولا تزال تتوالى في نزق، دون شعور بالمسئولية، غافلة عن الفارق بين الحقيقة والخيال، بين القصص الشائخة والنظريات.

يمكن ان تكون هناك نظريات ردّاً على أسئلة محددة: كيف نشأت التراجيديا في أثينا؟ ولكن من الواضح أن تلك مشكلة يتعين على المؤرخين وفقهاء علم اللغة المقارن دراستها. أو: لماذا تمنعنا التراجيديا؟ وذلك سؤال نفسي، لكننا سنتناوله، أو: ما هي العناصر المحورية الأساسية في التراجيديا؟ وأي اجابة على هذا السؤال تغدو ذات أهمية محدودة اذا ما تبين أنها لا تناسب نصف التراجيديا الباقية من أعمال اسخيلوس وسوفوكليس أو معظم التراجيديا التي كتبها شكسبير. ولكي تنضج فلسفة التراجيديا فلا بد لها، في المقام الأول، من الوصول الى بعض الاحساس بالواقع، بعض الشعور بالمسئولية حيال البرهان، وبعض الاهتمام بقصائد محددة.

عند هذا الموضع قد يعترض فيلسوف قائلاً: انها تأبى ان تكون فلسفة. وقد يضيف شخص بعيد عن الفلسفة: اننا نحذو حذو الفيزياء وعلم الفلك واللغة وعلم النفس، فهي حينما نمت أثبت ان تكون فلسفة. وقد يؤثر فيلسوف، اذ يجد هذه الطريقة في التعبير عن الأمر غير مريحة، ان يقول بالآخرى: «ولكن هناك دارسين كلاسيكيين لعلم اللغة المقارن ونقاد أدب للقيام بذلك».

اذا كنا نؤدي بصورة سيئة ما انجزه الآخرون على نحو أفضل، فمن الواضح اننا نضيع وقتنا سدى. ولكن اذا نجحنا في القيام بصورة جيدة بما قام به الآخرون، مقدمين على سبيل المثال، فهماً جديداً للبعد الفلسفي لـ «أوديب ملكا» ولسوفوكليس بشكل عام ولاسخيلوس ويوريديس وكذلك بعض المسرحيات الحديثة، فمن المؤكد انه سيكون من الحماقة ان نشعر بالقلق حول ما اذا كان كل ما نقوم به هو فلسفة حقاً بأضيق المعاني لذلك الاصطلاح غير الدقيق. ان مشروعنا سيتواصل بطرق عديدة مع الفلسفة التقليدية. ولنورد نقطتين فحسب نقول ان بمقدورنا الاستفادة من كل من اخطاء واستبصارات الفلاسفة الذين كتبوا عن التراجيديا، ولسوف نصب اهتمامنا الأساسي على البعد الفلسفي.

الفصل الرابع لغز اوديب

(٢١) ثلاثة تفسيرات كلاسيكية

على الرغم من انني سأغامر بطرح اقتراح فيما يتعلق بلغز الهولة sphinx الذي كان اوديب وحده قادرا على حله ، فان موضوعي المحوري سيكون اللغز الذي طرحه اوديب ملكا لسوفوكليس . وهناك أسباب عديدة تقف وراء بحث هذه المسرحية قبل ان نعود أدراجنا في الفصلين التاليين لنناقش هو ميروس واسخيلوس .

من المرغوب فيه الى حد بعيد ، أولاً ، ان نختبر المبادئ التي نتيبهاها في مواجهة عمل مفرد وذلك بصورة بالغة الدقة . و«اللياذة» وحتى «الاورستية» هي أطول وأشد تعقيداً من أن نحاول أن نقدم لها تفسيراً دقيقاً في فصل واحد . اما «اوديب ملكا» فانها بالكاد تتجاوز الفا وخمسة بيت ، ويمكن ان يستغرق انشادها حوالي الساعة . والفعل او الحدث مألوف ، وهناك أربع شخصيات رئيسية وأربع شخصيات ثانوية والجوقة .

قد يجعل مثل هذا الايجاز والبساطة النسبية من هذه التراجيديا اختيارا بائسا ، لو لم يكن الشراح ومفسرو الأدب على امتداد عشرين قرناً ، منذ ارسطو حتى فرويد ووقتنا الراهن ، قد اجمعوا على انها تراجيديا عظيمة كأعظم ما كتبت التراجيديا . فمن ذا الذي يكثرث بانكار انها تستحق اوثق التدقيق ؟ . أخيراً ، فليست المسرحية وحدها هي المألوفة ، وانما هناك عدد من التفسيرات المختلفة لمألوف لنا كذلك . فدعنا نطرح تفسيرنا ونعجم عوده في مواجهة هذه التفسيرات ، واذا ما أفلحنا في الخروج بقراءة مختلفة ، ولكنها مقنعة ، فاننا نكون قد قطعنا شوطاً بعيداً على الطريق لإقرار فن شعرنا .

لقد سبق لنا بالفعل ان بحثنا التفسير الكلاسيكي الذي قدمه ارسطو ، وهو يرصد التميز المذهل لهذه التراجيديا في العقدة التي يجدها محكمة النسج وجيدة البناء بصورة استثنائية . وفيها التحول والتعرف على العكس من مسرحيتي «اجامنون» و«بروميثيوس» لاسخيلوس ، غير ان للعقدة وحدة أكثر احكاماً من اي مسرحية اخرى معروفة لنا من مسرحيات سوفوكليس ، ما لم تكن «الكترا» تعادها في هذا الصدد . والاحداث تطرأ فجأة وعلى غير انتظار منا ، ويتوقف بعضها على بعض بالضرورة (٩ : ١٥٢) . والعقدة تصور «اجمل أنواع التعرف» التي تكون «مصحوبة بالتحول» (١١ : ١٥٢) والمقدمة مثالية كذلك بقدر ما تلهم العواطف التراجيدية ، حتى ولو كنا نستمع الى القصة فحسب دون ان نشاهد المسرحية (١٤ : ٣ ، ب) اما ما هو فائق للطبيعة او مستعص على التفسير فانه يترك «خارجاً عن التراجيديا» (١٥ : ٤ ، ب) والتعرف هو من افضل الانواع ، أي ذلك الذي «يستنتج من الوقائع نفسها ، تقع الدهشة عن طريق الحوادث المحتملة» (١٦ : ١٥٥) . ويورد ارسطو «اوديب ملكا» صراحة في الفقرات الأربع الأخيرة وكذلك ، بالطبع ، في الفصل الثالث عشر ، حيث يغامر بطرح اشارة حول شخصية البطل بقوله : «بقي اذن البطل الذي هو في منزله بين هاتين المنزلتين . وهذه حال من ليس في الذروة من الفضل والعدل ولكنه يتردى في هوة الشقاء ، لا للؤم فيه وخساسة بل لخطأ ارتكبه . وكان

فيمن ذهب سمعه في الناس وترادفت عليه النعم، مثل أوديب» (١٣ : ١٥٣).

وأجبالا، فان أرسطو يمتدح المسرحية لعقدتها وحدها، ولا يناقش أي جانب آخر من جوانبها، باستثناء شخصية البطل، التي يتناولها في فقرة واحدة متعلقة بالعقدة. وأيا ما كان ما عناه أرسطو بـ «المهارتيا» وسواء أسقطه وقعت فيها الشخصية او خطأ ارتكبته في الحكم – فليس من الواضح في اي من الحالتين ما ستكونه – فانه يقول صراحة ان هذا النوع من الأبطال ليس متميزا في الفضيلة.

لماذا ينحدر الى الشقاء؟ ان أرسطو لا يرد على هذا السؤال، وضروب الغموض التي تكتنف «المهارتيا» تجنبه ان يلزم نفسه برد محدد في هذا الصدد. غير ان آخرين لم يترددوا في الاندفاع بالتورط. وقد تحدث مؤيدو السقطة التراجيدية عن عصبية مزاج اوديب، اما انصار الخطأ في الحكم فقد تحدثوا عن عدم تعرفه على أبيه وأمه. وفي الحالتين فان «المهارتيا» تظل خارج التراجيديا، وهذه الأخيرة ذاتها لا ترينا الا ترديا في الشقاء فحسب، كان حتميا قبل بدء المسرحية. ويبدو ان هذا يسلب الفعل او الحدث أهميته ويتركنا متسائلين عما اذا كانت مثل هذه العقدة تستحق مثل هذه الاشادة البالغة.

ربما لهذا السبب الى حد ما اشير الى ان السقطة او الخطأ يمكن في نهاية المطاف العثور عليها «في» المسرحية. وعصبية مزاج اوديب تتجلى للعيان حينما يواجه تيريزياس وكر يون. لكن هذا لا يساعدنا بصورة حقيقية، لأن هذه الانفجارات الغاضبة، وعلى الرغم من انها تشحذ حسنا بالدراما والاستثارة، فإنها لا تبرر سقوطه الى حضيض الشقاء. ولو انه كان مثالا للصبر في هذين المشهدين لكانت المسرحية اشد كآبة. ولكن هل كانت النهاية ستغدو أقل تعاسة؟

وحتى اذا كان الأمر كذلك، فقد أشير غالباً الى ان أوديب يستحق المصير الذي لقيه لأنه ليس منصفاً بالنسبة لتيريزياس أولاً ثم لكريون في المشهد التالي. وحكم البراءة في نظر نفسه هذا يذكر المرء يقول هاملت: «ومن ذا الذي ينبغي ان ينجو من الجلد بالسياط؟» (٢ : ٢) وفي اطار السياق، فان اوديب لا يمكن ان يلام لاعتباره كريون مذنباً، وهو يخفف من غلوائه حينما تلتمس جوكاستا والجوقة المغفرة له، فعالم التراجيديا الاغريقية ليس رهيفاً بحيث ان جمهور سوفوكليس يمكن ان ينظر الى غضب اوديب العابر من كريون باعتباره جريمة كبرى تستحق أقصى العقاب. وحينما يتشكك هرقل في (التراقيات) بوجود مؤامرة، حيث لا مؤامرة هناك، فانه لا يستسلم لغضبه عبر الكلمات وحدها، وانما يقذف ليقياس الى صخرة وينثر عليها منحه نثراً، ومع ذلك فإنه يطلب منا ان نحس بأنه لم يستحق المعاناة التي تكبدها ويعرف الجمهور بأنه في اليوم نفسه رفع هرقل الى مصاف الارباب. وفي آخر مسرحيات سوفوكليس يلعن اوديب ولده، الذي جاء يسأله مباركة الأب لأبنة، وبعد ان يقوم بذلك يكتشف انه جدير بالعبادة. ومن الجلي ان سوفوكليس الذي كثيراً ما لوحظ حبه لـ «الالياذة» ما كان ليعتبر غضب اوديب القصير على كريون اعتداء كبيراً.

كما ان أيًا من الأخطاء التي يرتكبها اوديب في المسرحية لا تبرر سقوطه، وأقرب موضع نصل فيه الى

خطأ في الحكم وتعبير عن عصبية المزاج يمكن اعتبارهما قد اديا الى هذا السقوط هو لعنة اوديب العنيفة التي يصيبها على القاتل (٢١٦ وما بعده) ولكن اذا ما أمعنا التأمل في الأمر لتعين علينا ان نقر بأن سقوطه الى حضيض الشقاء - اذا شئنا استخدام تعبير أرسطو - لا يتوقف على هذه اللعنة .
هكذا فاننا نمضي الى قراءة اخرى للمسرحية اكثر رواجاً من قراءة أرسطو فالنفسير الأكثر شيوعاً لهذه المسرحية هو انها «تراجيديا قدر» Tragedy of fate وقد نظر اليها على انها كفاح لا طائل وراءه للهرب من مصير يتعذر تجنبه .

هناك بعض الحقيقة في هذه الرؤية . لكنها لا تميز بين أسطورة أوديب وبين عقدة سوفوكليس ، على نحو ما سنوضح بمزيد من التفصيل بعد قليل . فضلاً عن ذلك ، فلو أن هذا كان حقاً الموضوع المحوري للمسرحية لكان من الصعب ، ان لم يكن من المستحيل ، ان نبرر تأثيرها الهائل الممتد من أرسطو الى فرويد ، وفي المقام الأخير فان قتائل من القراء ورواد المسرح ، إن كان هناك أى من هؤلاء على الإطلاق ، هم الذين كان بمقدورهم ان يخوضوا غمار تجربة مصيرية مماثلة ، والحكايات الغربية المفارقة للمألوف والعجائية عن امور يقال انها حدثت في الماضي البعيد لأشخاص اسطوريين لا تؤثر في ذوي الألباب من الرجال والنساء على نحو ما تؤثر فيهم هذه التراجيديا .

على هذا النحو يتهاوى التفسيران القياسيان لـ أوديب ملكاً وهناك قراءة واحدة اخرى قدر لها أن تحظى باهتمام يمكن مقارنته من بعيد بالاهتمام الذي ظفر به هذان التفسيران .
تتمثل الميزة الفاتكة لقراءة فرويد لهذه التراجيديا ، اذا ما اعتبرنا تعليقاته مساهمة في النقد الأدبي ، في انه أبرز ، على نحو لم يقم به احد قبله ، الحقيقة القائلة بأن اوديب يمثل بشكل ما الرجال كافة mea res agitur .

وقد فشل نقاد فرويد ، على نحو لا يقل عن اخفاق أنصاره ، في التمييز بين هذه الرؤية وبين الايضاحات التحليلية النفسية الخاصة التي قدمها فرويد . ومن هنا فانهم لا يلاحظون كيف ان فرويد تجاوز كلاً من أرسطو والمفهوم الفج عن المسرحية باعتبارها تراجيديا قدر ، ومضى بفهمنا للتراجيديا قدماً أكثر مما فعل أي كاتب اخر .

طرح تفسير فرويد بايجاز في الصفحات الاولى ذاتها التي شرح فيها عقدة اوديب - في رسالة في فيلهلم فليس W.Fliess في ١٥ اكتوبر ١٨٩٧ . وبعد مضي ما يزيد على عامين بقليل من ذلك أصدر كتابه «تفسير الاحلام» وفي الرسالة كتب الى صديقه يقول :

«ان حالة الوقوع في حب الأم والغيرة من الأب وجدتها بالنسبة لي أيضاً ، واني لأعتبر هذا الان ظاهرة شاملة من ظواهر الطفولة المبكرة . . . واذا كان الامر كذلك فان بمقدور المرء ان يفهم القوة الآسرة لـ « اوديب ملكاً » ، على الرغم من كل الاعتراضات التي يمكن ان يثيرها الفهم ضد افتراض القدر - ويفهم المرء كذلك السبب في أن دراما القدر في اوقات لاحقة قد تعين على اكتشاف فشل

بأنس . ان مشاعرنا تثور ضد أي اكراه تعسفي في حالة فردية . ولكن الاسطورة الاغريقية تمس اكراها يتعرفه كل شخص لأنه احس بوجوده في قرارة نفسه . وكل فرد من افراد الجمهور كان ضمن الاحتمال ذات مرة في غمار القصة الخيالية لأوديب ، وواجه تحقق الحلم في الواقع ، وكل شخص يتراجع في فزع ، وقد صعقته الشحنة الكاملة للكف الذي يفصل حالته الطفولية عن حالته الراهنه» . (٢) .

وفي كتاب «تفسير الاحلام» تطرح النقطة ذاتها ، بالكلمات نفسها على وجه التقريب ، وفي مقطع أطول من ذلك قليلاً . ولسوف اقتطف هذه الصياغة بصورة جزئية فحسب (٣) اذا كانت «اوديب ملكاً» تهز الانسان الحديث بعمر على نحو ما كانت تهز معاصريها الاغريق ، فلا بد ان الحل يقينا هو ان تأثير التراجيديا الاغريقية لا يستند على التعارض بين القدر و ارادة الانسان (٤) بل يتعين البحث عنه في الطابع المحدد للمادة التي يتم اظهار هذا التعارض فيها . . . ان مصيره يتملك ناصيتنا لأنه كان يمكن ان يصبح مصيرنا كذلك ، لأن العراف قبل مولدنا نطق باللعنة ذاتها علينا كما نطق بها عليه . وربما كان مقدراً لنا جميعاً ان نوجه استشارتنا الجنسية الاولى نحو امهاتنا ومقتنا وأمنياتنا العنيفة الأولى نحو آبائنا .

في الطبعة الاصلية الصادرة في عام ١٩٠٠ تلقي مناقشة «اوديب» في التوحاشية من اكثر الحواشي تميزاً في الادب العالمي . فهنا يوضح فرويد في اقل من صفحة كيف ان تفسيره لـ «اوديب» يلقي الضوء كذلك على «هاملت» وقد استغرق بيع النسخ الستائة التي شكلت الطبعة الاولى من «تفسير الاحلام» *Die Traumdeutung* ثمانية اعوام . لكن الكتاب صدر منه بالفعل ثنائي طبعات خلال حياة فرويد (٥) وفي طبعات لاحقة نقلت هذه الحاشية الى المتن ، وتبعته حاشية اخرى لفتت الانتباه الى الكتاب الذي قام فيه ارنست جونز E. Jones في تلك الأثناء بتفصيل القول في حاشية فرويد الاصلية (٦) .

تنتهي الحاشية الاصلية ، التي ابقى حرقاً في صلب المتن في الطبعات اللاحقة ، على النحو التالي : «تماماً كما ان كل الأعراض العصبية ، اتفاقاً ، بل وحتى الأحلام ، جذيرة بتفسير مستفيض ، وتقتضي حقاً ما لا يقل عن هذا قبل ان يمكن فهمها بصورة كاملة ، وهكذا فان إبداع كل شاعر أصيل قد صدر بدوره افتراضاً عن اكثر من دافع واكثر من مثير في نفس الشاعر ، وهو يسمح باكثر من تفسير واحد . وما حاولت القيام به هنا هو تفسير واحد للشريحة الاكثر عمقا من الدوافع الكامنة في نفس الشاعر المبدع» .

حتى اذا لم تكن حاشية فرويد تتألف الا من هذه الملاحظة ، لظلت واحدة من اعمق الحواشي واكثرها ايماء وتنويراً في كل العصور . ولئن بدت لبعض القراء كما لو كانت طرحاً للفطرة السليمة وجلية فانهم يحسنون صنعا بان يضعوا في اذهانهم حقيقتين بارزتين : أولها ، ان معظم الصياغات الرائجة لفرويد لا تاخذ بعين الاعتبار اطلاقاً هذا الاستبصار ، كما لو ان فرويد قد ظن ، على سبيل

المثال ، انه قدّم تفسيراً لهاملت وثانيهما ، ان محاولات النقد الادبي التي قام بها اكثر خلفاء فرويد شعبية ، وهو اريك فروم E. Fromm. تعاني الى حد من غياب هذا الاستبصار ، غير ان هذه المحاولات قُصِد بها ، وهي تعتبر الى حد كبير ، اقرب الى الفطرة السليمة ، وأقل غموضاً من تفسيرات فرويد. (٧). وعلى الرغم من اشارة فرويد الى نفس الشاعر ، فان التفسير الذي تقدم به لا يصل الى البعد الثاني الذي ذهبنا الى القول به ، ومن المؤكد انه لا يمس البعد الثالث ، وهو ليس حقاً تفسيراً لـ «أوديب ملكاً» بصورة فعلية وانما هو محاولة لتفسير السر في ان المسرحية تهزنا فحسب . ورد فرويد على هذا السؤال يمكن تقسيمه الى قسمين . فنحن نتأثر أولاً لأن أوديب يمثلنا . لكن هذا لا يتضمن اكتشافاً فيما يتعلق بأوديب ، وانما هو يتضمن اكتشافاً فيما يتعلق بنا . ذلك ان المرحلة الثانية من رد فرويد تتمثل في ان اعظم اعتداءين قام بهما يتفقان مع خيالات طفولتنا التي جرى قمعها . فنحن جميعاً ياتي علينا وقت من الاوقات نتمنى فيه ان نسيطر بلا منازع على أمهاتنا ، وان يتنحى أبؤنا من الطريق . وفيما يتعلق بالنقطة الثانية ، يتمثل اعتراض يرد على الذهن تَوّاً في انه ليس كل فرد من افراد الجمهور كان الاحتمال ذات مرة في غمار القصة الخيالية لأوديب مثل هذا «ذلك ان فرويد نسي على نحو يتفق مع عاداته ، النساء . ولو انه كان على صواب ، أما كان يتعين ان يقتصر التأثير القوي للتراجيديا على الرجال ؟» .

ان استجابة النساء لهذه التراجيديا بالقدر الذي يستجيب به الرجال لها هي حقيقة قائمة . وقد استطاع فرويد تقديم افتراضين اضافيين :

١ - تتمنى الامهات أحياناً لو أن ابناهن كانوا عشاقهن بدلاً من ازواجهن . ولكن حتى لو كان ذلك صحيحاً ، فكيف نستطيع ان نعلل تأثير المسرحية في الشابات اللاتي لا أطفال لهن ؟ ٢ - تحس الفتيات نحو ابائهن بالمشاعر ذاتها التي يحسها الفتية حيال أمهاتهن ، ونحو امهاتهن بالمشاعر ذاتها التي يستشعرها الفتية حيال ابائهن ، حينها يقرأن أو يشاهدن هذه المسرحية لا يجدن صعوبة في القيام بالتعديلات الضرورية في الأدوار . وهكذا فان الرجال والنساء يشعرون على السواء بالشعور المتوهج ذاته *mea res agitur* .

من المؤكد ان فرويد حالفه الصواب ، فيما يتعلق بالنقطة الرئيسية التي يطرحها . فنحن نتأثر لأن أوديب يمثل الانسان ، وتراجيديته تمثل الوضع الانساني . ولكن في ضوء هذا الاستبصار العظيم فان فرويد يقدم تفسيراً غير مناسب بالمرة ولا يكاد يمس المسرحية . وتكمن اهميته في مجال علم النفس ، وفي مواجهة اولئك النقاد الذين يزعمون ان مكتشفات فرويد تقوم على اساس نساء المجتمع «الفيني» حوالي عام ١٩٠٠ ، فان بمقدوره القول بأن كثيراً مما وجدته في فينا امكن العثور عليه كذلك في الروايات الروسية والتراجيديات الاغريقية وعند شكسبير وشيللر . وهو لا يعثر على شيء جديد في «أوديب ملكاً» وانما هو بالاحرى يكتشف ان قتل والد المرء والتزوج بأمه لا يقتصر على أوديب

وحده.

وباختصار، فانه يفشل بدوره في التمييز بين الأسطورة القديمة وبين معالجة سوفوكليس لها. والسمة الوحيدة للتراجيديا التي تبرز في تعليقاته هي السمات اللتان يمكن ان نجدهما في اي معالجة للأسطورة. وفي أقصى الأحوال، فقد قام بتفسير جاذبية الاسطورة. غير انه فيما يتجاوز ذلك لم يقترب من القيام بقراءة لتراجيديا سوفوكليس.

(٢٢) السياق التاريخي

كتب اثنا عشر شاعرا اغريقيا، على الأقل، الى جانب سوفوكليس تراجيديات عن أوديب، لم يُقدّر لها ان تصل الينا (٨). ومن بين هؤلاء الشعراء اسخيلوس الذي لم يبق لنا من ثلاثيته عن أوديب غير المسرحية الثالثة الموسومة بـ «سبعة ضد طيبة» (فقدت مسرحياته «لايوس»، «أوديب» والساخرة «الهولة») ومنهم كذلك يوريديس، وميليتوس، أحد الذين وجهوا الاتهامات الى سقراط. وعند الرومان كتب سينيكا Seneca تراجيديا عن أوديب، وكذلك كتب عنه يوليوس قيصر (٩)، الذي يقال ايضا انه حلم بأنه يضاجع أمه (١٠) وبين الفرنسيين عاد كورني Corneille الى هذا الموضوع (عام ١٦٥٩) بعد وفاة ابيه بوقت قصير. وفي التاسعة عشرة من عمرة كتب فولتير Voltaire تراجيديته الاولى عن أوديب (عام ١٧١٨). وفي الصياغة التي قدمها فولتير لا تحب جوكاستا قط أيًا من لايوس او أوديب، وانما هي تحب — في لمسة فرنسية خاصة — رجلاً ثالثاً، هوفيلوكيتيس، ولا تعرف السعادة مع أوديب. ومن بين المؤلفين الآخرين لمسرحيات عن اوديب جون درايدن * J. Dryden ناتانيل لي ** N. Lee (بالتعاون فيما بينهما عام ١٦٧٩) وكذلك هيجوفون هوفمتال *** H. Hofmannethal (١٩٠٦). وقد تساعد هذه الحقائق في زعزعة الافتراض المسبق العنيد القائل بأن «أوديب» سوفوكليس هي وحدها التراجيديا التي تدور حول أوديب، وان العقدة التي أبدعها هي «العقدة بالمعنى المطلق».

وماله أهمية جوهرية على الصعيد المنهجي ان نقارن عقدة الشاعر بالمعالجات السابقة للمادة نفسها،

* درايدن: جون (١٦١١ - ١٧٠٠) شاعر وناقد انجليزي، يعد من أبرز كتاب الدراما في عصر الاصلاح. الف وحده او بمشاركة آخرين ٣٠ مسرحية مختلفة، وكانت مساهمته الاكثر بروزا في المسرح الانجليزي هي الدراما البطولية، التي قدر لها ان تنمو وتزدهر ثم تراجع معه
** لي: ناتانيل «حوالي ١٦٥٣ - ١٦٩٢» كاتب مسرحي انجليزي، الف عدداً من التراجيديات حول موضوعات من التاريخ القديم، اشهرها «الملكات المتنافسات» و«موت الاسكندر الأكبر».

(هـ.م.)

* * * هوفمتال: هيجوفون (١٨٧٤ - ١٩٢٩) شاعر وكاتب درامي نمساوي. حقق نجاحاته الاولى مع تقديم مسرحيته «الكترا» (١٩٠٣) في برلين، وأعقبها «أوديب والهولة» في ١٩٠٥، ثم «الملك أوديب» في ١٩٠٧ و«السبتيس» في ١٩٠٩. لم تحظ أعماله بقدر كبير من الانتشار خارج بلاده، وان كان اسمه قد اقترن عالمياً بصفة عامة بأوبرات ريتشارد شتراوس.

(هـ.م.)

لكي نكتشف ، اذا كان ذلك ممكناً ، أصالته وابتكاراته ، ونقاط تشديده المميزة ، وسوف نكتفي هنا بعدد محدود من النقاط البارزة .

توجد أقدم الصياغات المعروفة لنا لقصة اوديب في «الالياذة» «الأوديسة» وهي تختلف بصورة ملحوظة عن عقدة «أوديب» . وتتألف الصورة الأكثر اسهاباً من عشرة أبيات (٢٧١ - ٢٨٠) ترد في النشيد الحادي عشر من «الأوديسة» حيث يصف اوديسيوس هبوطه الى العالم السفلي :

عندئذ رأيت أم اوديب ، الجميلة أيبكاست ،
التي كانت فعلتها الكبرى ، المقترفة دونها ادراك منها ، هي الزواج
من ولدها ، الذي بعد ان ذبح أباه ، اقترن
بها ، وفي التو أعلنت الآلهة ذلك بين البشر .
لكنه ظل في طيبة الأثيرة وحكم الكادميين
متجشما الالام حسب مشيئة الارباب القاتلة ،
فيما هبطت هي الى ما وراء بوابات هاديس القوية المرتجة ،
متدلية من انشودة علقت في عارضة سامقة ،
قهرها الحزن ، لكنها خلقت له عذابات لا نهاية لها ،
حاكتها ربات انتقام الأم

هنا تصبح الهوية الحقيقية لأوديب معروفة «في التو» (١١) عقب زواجه ، ومن المفترض أنه لا أطفال هناك فجو كاستا «التي تُدعى هنا ايبكاست» تشق نفسها ، كما في صياغة سوفوكليس اللاحقة ، لكن اوديب يظل ملكاً على طيبة ، رجلاً وهبت حياته للالام .

تضيف «الالياذة» التي تسبق «الأوديسة» تاريخاً لمساة اضافية اخرى . ففي النشيد الثالث والعشرين ، حيث توصف الالعب الجنائزية ، يعرف احد المتبارين بأنه ابن «رجل جاء الى طيبة لحضور جنازة أوديب حينما سقط ، وهناك برز الكادميين جميعاً» ، (٦٧٩ - ٦٨٠) والمتضمن هنا بالغ الوضوح ، فبعد ان حكم أوديب طيبة عدة سنوات لقي مصرعه في معركة ، وأقيمت له جنازة كبرى في طيبة وألعاب تماثل تلك التي اقيمت لباتروكلوس ، وأنت «الالياذة» على ذكرها .

لا يرد اسم اوديب في أعمال هزيرود Hesiod الباقية ، الا مرة واحدة ، وبطريقة عابرة «١٢» ولكن بين شذرات ما يسمى بـ «فهارس النساء» نجد ثلاث فقرات متطابقة على وجه التقريب . مؤداها ان «هزيرود يقول انه حينما مات اوديب في طيبة ، جاءت ارجيا ابنة ادرستوس مع اخرين لحضور جنازته» . (١٣) وهذا كله أبعد ما يكون عن كل من خاتمة «اوديب ملكاً» و «اوديب في كولونا» .

اننا لا نعرف الا القليل عن الملاحم المفقودة التي كتبها الاغريق حول موضوع واحد ، أي حول طيبة وأوديب . ولكن في المجموعة الأخيرة نجد أن ايروجانيا ، زوجة اوديب الثانية ، هي التي انجبت

له أطفاله (١٤) وبينما يتسق هذا مع ما يقوله هوميروس ، فإن الفارق بين هذا وبين ما يقوله سوفوكليس يبدو هائلاً . وفي مجموعتي الملاحم كليهما ، كما هو الحال كذلك في «الفينيقيات» ليوريديس يتقاعد أوديب في النهاية ولا يمضي الى المنفى .

وربما كانت كلمات قلائل ، مما بقي في صورة مقتطف من «الاوديوديا» ستمضي أكثر من أي مجادلة مستفيضة باتجاه تفجير المفهوم الشائع ، القائل بأن قصة سوفوكليس هي «القصة» وأنه ما من حاجة تدعو الى التمييز بين عقدة وبين الأساطير القديمة : الهولة «قتلت هيمون الابن العزيز لكريون الطاهر الذيل» (١٥) ان هذا ينبغي أن يقنع كل الذين يعرفون «انتيجونا» سوفوكليس بالحرية الوافرة التي حظي بها الشاعر في استخدامه للتقاليد العتيقة .

ونجد عند بندار Pindar اشارة عابرة الى «حكمة أوديب» (١٦) وكذلك فقرة عن القدر ، يضرب فيها اوديب كمثال ، وان لم يرد ذكره بالأسم :

واجه لا يوس ابنه الذي حم قدره

فذبحه ابنه محققا الكلمة

التي سطرت منذ زمن بعيد في باثو . (١٧)

وهنا نقرب من الصياغة الرائجة للقصة بتأكيدا على القدر .

اننا لا نعرف من ثلاثية اسخيلوس الا المسرحية الثالثة ، التي يتم التشديد فيها على موضوع الذنب المتوارث : فالأبناء يدفعون ثمن خطايا الأب ، وقد تلقى لا يوس تحذيراً من انجاب الابناء ، ويبدو ان ذلك كان الخيط الذي امتد عبر الثلاثية بكاملها . وربما نجد انه عند اسخيلوس تم للمرة الاولى رد اطفال أوديب لارتكابه الزنا بالمحارم مع امه (١٨) .

وقد فقدت تراجيديا «أوديب» ليوريديس ، لكننا نجد أنه في شذرة بقيت لنا يفقد اوديب بصره على يد خدم لا يوس ، وليس بيديه هو . وفي «الفينيقيات» ليوريديس تختصر القصة كذلك في مقدمة جوكاستا (١٠ وما بعده) ، وتضيف خطبة أوديب قرب نهاية المسرحية تأكيداً قويا على القدر «١٥٩٥ و ١٦٠٨ و ١٦١٤» ولكن هذه المسرحية متأخرة زمنياً عن «أوديب» سوفوكليس ، وتجسد الصياغة الباقية لنا بعض إضافات القرن الرابع قبل الميلاد .

ان هذه المقارنات تسمح لنا بأن نضع يدنا على الأصالة الهائلة لمعالجة سوفوكليس ، وقد كان بمقدوره أن ينقل تعذر تجنب القدر الى مركز عقده ، لكنه لم يرق بذلك ، وهو اذ يضغظ احداث عمر بكامله في ساعات قلائل فإنه يجعل من اوديب ساعياً وراء الحقيقة ، والصراعات التي تدور في تراجيدته لا الصراعات الجلية ، وانما الصدمات بين أوديب الذي يطلب الحقيقة وأولئك الذين يبدو له معرقلين لسعيه وراءها . ان «أوديب» سوفوكليس يطل علينا شخصية رائعة ، متماسكة ، وفاتنة ، لم تنتزع من أساطير الماضي ، وانما صاغت عبقرية الشاعر .

تتمثل المشكلة التي ينقلها سوفوكليس الى القلب في كيفية ظهور الحقيقة فيما يتعلق بأوديب في نهاية المطاف . وتلك نقطة لم يقدر هوميروس وبندار وربما كذلك اسخيلوس ويوريديس ان يقولوا عنها شيئاً . وقد كانت الصيغة الواردة في «اوديبوديا» مختلفة تمام الاختلاف عن صيغة سوفوكليس (١٩) . ويعتقد كارل روبرت C.Robert (٦٢) ان الشق القاسي لقدم اوديب حينما حمل الى البرية لم يؤد اي وظيفة من أي نوع ، باستثناء تقديم علامات للتعرف ، كما يتضح بعد ذلك . ولا بد أنه قد وصل الى طيبه وقدماه وكاحلاه مغطاة ، ومن المحتمل ان (جوكاستا) قد تعرفته خلال احدى الليالي الأولى لزواجهما . ويعتقد روبرت ان هذا كان مفترضاً عند هوميروس ، لكن عدداً محدوداً من قراء «الأوديسة» هم الذين يستنتجون ان جوكاستا هي التي تعرفت اوديب .

انني أسلم بأن اهم وظائف شق قدمي اوديب كانت يقينا تقديم ايضاح لاسمه الذي كان ، شأن عبادته ، يسبق زمنيا سلسلة الملاحم التي تدور حوله . وعلى الرغم من ان «متورم القدمين» ربما كانت الاصل الصحيح للكلمة ، فان من المحتمل ان قصة شق القدمين كانت متأخرة زمنيا نسبيا . ومن المحتمل ان يكون هناك اصل للاسم مختلف تمام الاختلاف — قد يذهب تفكير المرء الى عضو الذكورة ، او الى التفسير البارع الذي تقدم به امانويل فيليكوفسكي I. Velikovsky في كتابه «أوديب واخنا تون : الأسطورة والتاريخ» (الصادر في ١٩٦٠) ٥٥ وما بعدها .

في التلاعبات العديدة بالاسم في «اوديب» سوفوكليس (٢٠) لا تبرز لفظة oidea (بمعنى يتورم او متورم) لكن لفظة oida (بمعنى يعرف) تبرز مرارا وتكرارا . وربما يحتمل ان تكون تركيبة «قدم- المعرفة» هي الاصل غير الصحيح للكلمة ، فان القصة القائلة بأن اوديب قد حل لغز الهولة ، وهو اللغز الذي يدور حول الاقدام ، ربما تمثل محاولة اخرى لتفسير اسمه . وربما كان اللغز قديما ، ولكن غرسه في المواجهة بين اوديب والهولة على نحو لا يقل عن شق القدم ، يرجع زمنيا ، اذا ما كنت على صواب ، الى الوقت الذي أعقب هوميروس (٢١) . واذا كان الأمر كذلك فان سمتين من اشهر سمات الاسطورة يتضح انهما أدخلتا في وقت متأخر نسبياً لتفسير اسم «أوديب» ، وربما كان من الدوافع الكامنة وراء إفقاد اوديب البصر في المرحلة ما بعد الهوميروسية تحقيق التوافق بينه وبين اللغز ، فنحن نراه يمشي على قدميه ، ويتم تذكيرنا بالطفل الذي لا حول له ولا قوة والذي لم يكن بمقدوره بعد المشي على قدميه ، اما الان فاننا نراه كذلك وهو يتكىء ، على عصا ، فاذا هو يدب على ثلاث ، كما عبر اللغز .

ويجري ، بالطبع في «اوديب» سوفوكليس التسامي بكل المؤثرات التي تبنها من الأساطير واضفاء الطابع الروحي عليها ، ومن الواضح ان صياغة سوفوكليس للتعرف هي صياغة اصيلة تنسب اليه . ولا يؤدي شق القدمين دورا فيه . ومن المؤكد أن افتراض فرانسيس فيرجسون F. Fergusson ان اوديب سوفوكليس كان يعاني من «عرج كاشف للأسرار» (٢٢) هو افتراض لا صحة له . ففي «أوديب ملكا» تأتي جوكاستا على ذكر الكاحلين المشقوقين لاوديب في خطاب قصد به بعث الطمأنينة

في نفسه (٧١٧ وما بعده)، فلا يصيبه اضطراب من جراء هذا التفصيل يفوق ما تشعر هي به، ومن الواضح ان سوفوكليس لا يريدنا ان نفترض ان أوديب يعرج. ففي تراجيديته لا يعتمد التعرف على مثل هذا المفتاح الجشائي.

فلنكتف بهذا القدر فيما يتعلق بمن سبقوا الشاعر. وقبل ان نستكشف البعد الفلسفي لـ «أوديب ملكا» يبقى سؤال تمهيدي اخير: هل للتراجيديات الست الأخرى لسوفوكليس الباقية لنا أهمية؟ ان لها أهميتها، لكن المسرحيتين الأخريين ضمن ما يسمى بمسرحيات طيبة لا تفوقان في الأهمية باقي المسرحيات الأخرى.

لم تشكل «أوديب ملكا» و «أوديب في كولونا» و «انتيجونا» ثلاثية. ولم يكتب سوفوكليس ثلاثيات بالمعنى الذي تعتبر به «الاورستية» ثلاثية. وبينما كانت ثلاثيات اسخيلوس تقترب عادة من مسرحية تقع في ثلاثة فصول، قدم سوفوكليس ثلاث تراجيديات واحدة عقب الأخرى، دونما ارتباط محدد، وكان الشاعران كلاهما يختتمان بمسرحية ساخرة. فضلاً عن ذلك، فقد قدمت «انتيجونا» لأول مرة حوالي عام ٤٤٢ ق. م. وعرضت «أوديب ملكا» لأول مرة حوالي عام ٤٢٥ ق. م. (التاريخ غير مؤكد (٢٣) حينما كان الشاعر في السبعين من عمره، على وجه التقريب، وعرضت «أوديب في كولونا» بعد وفاة الشاعر، اذ كان قد اتمها في عام ٤٠٦ ق. م. قبيل بلوغه التسعين من العمر. وكانت كل تراجيديا جزءا من ثلاثية مختلفة.

كان سوفوكليس يتمتع بشعبية هائلة. وقد فازت ٩٦ من مسرحياته البالغ عددها ١٢٠ مسرحية بالجائزة الاولى، الامر الذي يعني انه قد فاز اربعاً وعشرين مرة، حيث ان كل فوز يشمل ثلاث تراجيديات ومسرحية ساخرة. وفازت مسرحياته الأخرى كلها بالجائزة الثانية، فلم يحدث قط ان جاء ترتيبه في المركز الثالث. ولكن في العام الذي قدم فيه «أوديب ملكا» فاز بالجائزة الثانية فحسب، بعد ان انتزع منه الجائزة الاولى فيلوكليس ابن شقيق اسخيلوس (٢٤).

وقد كان من المحتم في ضوء عدد المسرحيات التي كتبها سوفوكليس ان يعود بين الفينة والفينة الى الأساطير ذاتها التي سبق ان تناولها، فقد كانت المادة التقليدية محدودة للغاية وتناول شعراء التراجيديات مراراً وتكراراً العائلات نفسها. وحينما يعود كاتب مسرحي الى عائلة كتب عنها من قبل فان مسرحياته السابقة لا تغل يديه بأي حال من الاحوال. ولما كنا نعرف من مسرحيات يوريبيديس ثلاث اضعاف ما نعرفه تقريباً من مسرحيات اسخيلوس او سوفوكليس، فمن السهل ان نصور هذه النقطة من خلال اعماله: لا تنتمي مسرحيته الرائعة «الكترا» ومسرحيته الاقل مستوى «اورست» احدهما الى الأخرى، كما ان مسرحيته «الطرواديات» والشخصيات التي تظهر في العديد من مسرحياته «هيكوبا» و «هيلين» و «اندروماخي» رسمت بطريقة مختلفة تمام الاختلاف بين الفينة والفينة.

يمكننا كذلك العثور على أمثلة صارخة عند سوفوكليس، فاوديسيوس في مسرحيته «اياس» هو

صورة النبل ذاته، بينما اوديسيوس في مسرحيته «فيلكوككتيس» يمثل صعيداً مختلفاً أخلاقياً. اذا كانت «انتيجونا» (٥٠ وما بعده) تشير الى ان اوديب مات حيناً فقط عينه، فان هذه التراجيديا لن تكون متسقة بالمرّة مع تراجيديتي اوديب اللاحقتين، لكن هذا التفسير موضع مناقشة (٢٥) غير ان هذه الأبيات لا تتسق على الأقل مع «اوديب في كولونا» (٢٦).

وباختصار فان «اوديب ملكا» شأن كل تراجيديا من تراجيديات سوفوكليس الباقية، مكثفية بذاتها، وينبغي تفسيرها من داخلها. ولكن بعد ان يغامر المرء بتقديم تفسير فانه قد يتساءل عما اذا لم يكن قد خضع لاغراء قراءة افكاره وتجاربه الخاصة في قلب العمل. عند هذه النقطة فان افضل ضمان ضد عمليات الخروج على السياق التاريخي المتتمية الى هذا النوع هو أن نرى ما اذا كانت أعمال الشاعر الاخرى تؤيد او تناقض مكتشفات المرء ومن الواضح ان هذا الضمان تتضاعف ضرورته اذا ما تجاوز المرء التراجيديا ليتحدث عن تجربة الشاعر في الحياة.

لسوف اقدم تفسيراً لـ «اوديب ملكا» يلفت الانتباه الى خمسة موضوعات محورية. ولا شك ان هناك موضوعات اخرى، لكن هذه الموضوعات الخمسة تبدو مهمة ومثيرة بصورة استثنائية.

(٢٣) افتقار الانسان الشديد الى الأمن

تعد «اوديب» في المقام الأول مسرحية تدور حول افتقار الانسان الشديد الى الامن. وأوديب في هذا يمثلنا جميعاً. وقد تقول: انني لست مثله، فموقعي مختلف. ولكن كيف يمكنك ان تعرف؟ لقد ظن بدوره ان موقفه كان مختلفاً، اذ كان ذكياً بصورة استثنائية. وعلى عكس الجميع، قام بحل لغز الهولة عن الوضع الانساني، لقد كان حقاً «اول الرجال» (٣٣).

وفي مسرحية حافلة بضروب التهكم على هذا النحو هل يمكننا التأكد من ان سوفوكليس كان ينظر حقاً الى اوديب باعتباره «اول الرجال»؟ ان ارسطو في نهاية المطاف كان، فيما يبدو، يعتبره نموذجاً بين بين، لا هو بالشرير والخبيث ولا هو بالمتميز في الفضيلة والورع. وقد ردد الباحثون صدى هذا التقدير على مدار العصور. هكذا فان جيلبرت نورود G. Norwood يقول في كتابه عن «التراجيديا الاغريقية» ان اوديب هو أفضل شخصية مرسومة عند سوفوكليس. ليس تقياً بصورة خاصة، وليس حكيماً على نحو متميز» (٢٧).

لدينا سبع تراجيديات لسوفوكليس. وأوديب هو بطل اثنتين منها. فهاذا عن ابطال سوفوكليس الاخرين؟ هل كانوا شخصيات وسيطة لا هي بالخبيثة ولا هي بالمتميزة؟ اذا بدأنا بـ «ياس» اقدم هذه المسرحيات وجدنا ان الخطاب الاخير ينتهي على هذا النحو: «لم يكن هناك قط رجل اكثر نبلاً منه» وبعد ذلك تحتتم الجوقة بقولها:

كثير هو الذي قد يتعلمه الفنانون بالنظر
لكن ما من احد يمكنه، قبل ان يراه،

قراءة المستقبل او خاتمته

وهذه الموضوعات هي، على وجه الدقة، تلك التي نجدها في «أوديب» فالبطل هو أبعد ما يكون عن الشخصية الوسط، يعد أكثر الرجال نبلاً، لكنه يهوي فجأة وعلى غير انتظار الى حضيض البؤس الكامل والخراب، وهذا يعلمنا أنه ما من احد منا يمكن ان يكون على يقين من الكيفية التي سينتهي بها (قارن ١٣١).

اننا لا نرى انتيجونا قط سعيدة وفي خير حال. وعلى الرغم من القاعدة المقررة التي يرسبها أرسطو، فان الفعل او الحدث في «انتيجونا» لا يمكن ادراجه ضمن اي من انماطه الاربعة، فهي تنتقل من البؤس المطلق الى نهاية ينفطر لها القلب، لكنها نبيلة، وهي بالتأكيد ليس شخصية وسيطة، بل قد تتفق مع هيجل الذي اعتبر انتيجونا السماوية أعظم شخصية ظهرت على وجه الارض» (٢٨). في مسرحية «الراقصات» يوصف هرقل بأنه «انبل انسان اطلتته الحياة ولن تشهدوا نظير له ابدا» (٢٩)، وموضوع افتقار الانسان الشديد الى الامن يبدو أكثر بروزا (٣٠) وتبدأ التراجيديا حتما بالقول القديم: انك لا تستطيع ان تحكم على حياة انسان الا بعد ان يموت، على الرغم من ان ديانيرا، زوجة هرقل، تضيف في التواهيما تعرف ان حياتها مترعة الاحزان، وهي ليست مبرزة في الفضيلة فحسب، وانما هي الى جوار انتيجونا وبعض بطلات يوريديس تعد من أكثر النساء نبلاً في الأدب العالمي. وهي تقدم بالفعل على الانتحار في يأس مطلق.

في «الكترا» يقال مرة أخرى عن البطلة صراحة: «هل وجد قط من هو على مثل هذا النبل ٢٠٠؟» (١٠٨٠) وسوفوكليس يحرص على ان يقول لنا صراحة انه كتب التراجيديات عن عذابات رجال ونساء يتميزون بالنبل بصورة استثنائية. وقد كان شأن مؤلف «سفر أيوب» أبعد ما يكون عن الاعتقاد بأن الافضل يعانون اقل، بل الامر على العكس من ذلك، فقد أوضح انه بينما يميل من هم اقل تميزا الى النأي عن المعاناة في صورها القصوى، مثل اسمينا في «انتيجونا» وكريسوتيميس في «الكترا»، فان من هم أكثر نبلاً ينجذبون بصفة خاصة الى أعظم ضروب المعاناة.

وهذا صحيح حقاً بصورة تكاد تكون حرفية، على الرغم من انه لا ينبع من وصف أرسطو التفصيلي للرجل العظيم الهمة في «الأخلاق» (٤: ٣). واذا كنا نجد جوهر النبل في مزيج من الشجاعة الفائقة والحساسية الاستثنائية، فانه يبنى على ذلك ان الشخصيات المنتمية الى هذه النوعية ستواجه غالباً معاناة هائلة. وتراجيديات سوفوكليس تعالج ضروب المعاناة التي يتعرض لها الرجال والنساء الذين يتميزون بشجاعة فذة، وكذلك بأنفس شاعرية بصورة عميقة. وليس هذا بالخاصية التي تقتصر على سوفوكليس، فأبطال شكسبير كذلك يتصفون بالامرين معاً، لكن شكسبير، ربما بتأثير غير مباشر من «فن الشعر» لأرسطو، اضفى على بعض أبطاله ما يمكن ان نفسره على أنه سقطات تراجيدية. اما سوفوكليس فمن حسن حظه انه عاش قبل أرسطو.

تصور «أوديب ملكا» السقوط المفاجيء وغير المتوقع من علياء السعادة والنجاح الذي يتعرض له «اول الرجال (٣١)» وهي في هذا تشبه «أياس» لسوفوكليس، لكن بتأثير أعظم لا وجه لمقارنته، والمسرحية تتميز بصورة هائلة في كل شيء على وجه التقريب. فلا يملك المرء الا ان يتذكر أيوب والملك لير. وفي ضوء المسرحيات السبع الموجودة بين أيدينا، فليس هناك شك في ان افتقار الانسان الشديد الى الأمن قد شكل جزءا من تجربة حياة سوفوكليس.

(٢٤) عمى الانسان

«أوديب» هي في المقام الثاني، تراجيديا عمى الانسان. وتتمثل السخرية الهائلة لللعنة أوديب العظيمة (٢١٦ وما بعده) في عماء عن هويته. وهو في موضع لاحق يوبخ تيريزياس لعماه، لا، بالمعنى الحرفي فحسب، وانما لصممه وعمى روحه، على الرغم من ان تيريزياس يرى في الحقيقة ما يعجز اوديب عن رؤيته. وعندما يدرك أوديب في نهاية المطاف وضعه فانه يفقأ عينيه.

مع ذلك، فانه لا يعجز عن رؤية هويته فحسب، وانما عماء يشمل كذلك اولئك الذين يحبهم كأشد ما يكون الحب: زوجته وأمه وكذلك اطفاله وبالطبع اباه، هويتهم وعلاقته بهم، وقد يبدو ان عمى اوديب الروحي، على نحو لا يقل عن عماء العضوي في نهاية المسرحية، مقتصر عليه وليس ظاهرة شاملة. ولكن التأثير الفذ لهذه التراجيديا يرجع، الى حد كبير، الى الحقيقة القائلة بأن عمى أوديب يمثل الوضع الانساني.

لقد سبق لي، في غير هذا الموضع، الذهاب الى القول بأن: «لغز الحب لا يتمثل في ان الحب ينبغي ان يؤمر به، ولكن في أن هناك معنى يغدو به من اصعب ما يكون ان يحب المرء اولئك الذين هم اقرب الى قلبه واصدار الامر للناس بأن يضعوا انفسهم في موضع اخوانهم والتفكير في افكار ومشاعر ومصالح الآخرين يخلق معنى رائعا» (٣٢). ولكن حتى أكثر الناس حكمة وأشداهم ذكاء والذين يفهمون الوضع الانساني خيراً من الجميع يفشلون بصورة نموذجية في فهم من هم اقرب الناس اليهم وأثرهم عندهم لأنهم أكثر ارتباطا بهم علي الصعيد العاطفي من ان يحققوا هذا الفهم، وأوديب الذي قام بحل لغز الهولة بادراك انه يصور الوضع الانساني، وان الاجابة هي «الانسان» وأوديب الذي كان «اول الرجال» والذي استطاع تخلص طيبة من الهولة، بينما لم يستطيع حتى تيريزياس العراف والحكيم القيام بذلك، يحل الحزن بساحته لأنه لا يفهم العلاقة التي تربطه بأولئك الذين يحبهم بأقصى قدر من الإعزاز.

ليس هذا جانباً من التراجيديا لم يلحظه فرويد فحسب، وانما فرويد نفسه في هذا المجال يدعو الى المقارنة بينه وبين أوديب. ويذهب ارنست جونز، في الجزء الاخير من سيرة حياة فرويد، الى القول بأن ساندور فيربنتشي واورانكه اللذين كانا على الصعيد الشخصي اقرب طلاب فرويد اليه كانا رجلين مريضين. وتلك نقطة مهمة بالقطع بطريقة لم تخطر لجونز قط على بال، فهو يهدف الى اظهار ان

هربها كان راجعاً الى افتقارهما الى الصحة العقلية، لكن هناك نتيجة أخرى أكثر تميزاً نجدها كامنة في البرهان الذي يقدمه: فالاستاذ القدير، الذي فهم النفسية البشرية أكثر من أي شخص آخر عجز عن ادراك الاضطرابات النفسية للطالين اللذين أحبها أكثر من غيرهما. وفي هذا الصدد فان فرويد، شأن اوديب، كان مثالا يضرب. واوديب هو بالفعل يمثل للوضع الانساني بأكثر مما كان فرويد يعتقد.

ان تراجيديا «أوديب» تملك علينا مشاعرنا لأننا وفق تعبير ديترونوم، كي (٢٠ / ١٩) «نسمع ونخاف» ولو ان عمى أوديب كان شيئاً يقتصر عليه: غريباً كالغربة التي يبدو بها مصيره، لما أخافنا. ولكننا نحس، أيا كان عدم وضوح هذا الاحساس، بأننا نحن انفسنا لسنا في وثام على نحو يوثق به، مع اولئك الذين هم اقرب الناس اليها. بأي درجة من الدقة نعرف من نقترن به؟ الى أي حد يمكننا التيقن من فهمنا لعلاقتنا بوالدينا؟ الا يمكن ان يتضح ان بعض قراراتنا جلب المحن لابنائنا؟.

يتمتع الكاتب الذي يتناول العلاقات التي يعايشها قراؤه ومشاهدوه بميزة واضحة على الكتاب الذي يصورون علاقات استثنائية يفتقر معظم الناس الى المعاشية الحميمة لها. فلا عجب ان معظم التراجيديات الأعظم تعالج علاقة العشاق فيما بينهم او علاقة الاباء بأبنائهم والأبناء بابائهم. وفيما يتعلق بالضرورة والرعب والفتنة الدائمة فانه ما من مسرحية تفوق «الأورستية» و «أوديب» و «هاملت» و «لير» وما من رواية تفوق «الأخوة كرامازوف» و «انا كارينينا».

سيكون امراً لا طائل وراءه ان نتساءل عما اذا كان عمى الانسان، شأن افتقاره الشديد للأمن، هو بالمثل امر محوري في تراجيديات سوفوكليس الأخرى. فمن الجلي انه ليس كذلك. فعمى اوديب العضوي ينحيه جانباً، ومن السهات «المميزة» لهذه المسرحية أنها تراجيديا عمى الانسان. (٣٣).

يدعو عجز كريون في مسرحية «انتيجونا» عن فهم ولده هيمون، وعن التنبؤ بانتحار زوجته مثالا قريبا مما يقدمه اوديب، لأنه ليس هناك افتراض من أي نوع في المقام الاول بأن كريون هو أكثر الرجال حكمة او أنه هو وحده الذي يتميز بالفتنة فيما يتعلق بالوضع الانساني، بل الأمر على العكس من ذلك، فمن الواضح منذ البداية أنه ليس حساساً ولا ملاحاً بصفة خاصة. وبالطريقة ذاتها يختلف عمى اليأس في غمار غضبه قبيل بدء تراجيديا سوفوكليس عن عمى اوديب، وتعد «التراقيات» لسوفوكليس اقرب قليلاً الى «أوديب» في هذا الصدد، ذلك ان ديانيرا، زوجة هرقل، تبدو غير عادية في كرمها وتقمصها العاطفي، وفي النهاية يرفع هرقل ربا بين الأرباب، غير انها تقتله دونها إدراك منها، ويفشل فشلاً تاماً في ادراك عذابها.

تبدو احدى الاستبصارات النفسية التي تبرز في «أوديب» لافتة للنظر بالقدر ذاته في «انتيجونا» و «التراقيات»: فالغضب يمكن ان يجعل المرء اعمى. ومن الواضح ان سوفوكليس قد أذهلته الحقيقة القائلة، بأن الشخص الذي يستثار غضبه سيفشل في فهم ما يقال له بوضوح.

غير ان الغضب لا يبرر تماماً عمى اوديب في مواجهة اتهامات تيريزياس الصريحة، بل ان بعض

القراء يشعر بأن أوديب يستحق اللوم في هذا الموضع أو انه «مرة واحدة وفي مواجهة الهولة اجتازت فطنة البطل الاختبار حقاً، بينما ضلت طريقها في الحالات الاخرى كافة» (٣٤) وأياً كان مدى اتساع الاقتناع بهذه الرؤية فإن هذا ليس الا ضرباً خطيراً من ضروب سوء الفهم. ونحن لا ننصف أوديب ولا نسب غور سوفوكليس، الا حين ندرك مدى تمثيل فشل أوديب لنا. وأياً كان رأي المرء في التحليل النفسي، فلن تكون هناك حاجة من اي نوع وبصورة واضحة لأي شيء شبيه به لو ان اولئك الذين يعانون من اضطراب على الصعيد العاطفي، كان بمقدورهم ان يتقبلوا الحقيقة بمجرد ان تقال لهم (٣٥) لكنها تجربة انسانية شائعة، يستطيع اي شخص ان يثبت صحتها في العديد من الحالات البارزة. أن يقال للمرء شيء له امر مختلف تمام الاختلاف عن القدرة على فهمه وتقبله. وطالما ان المرء ليس مستعداً له، فإما ان يفشل في سماعه او يعجز عن فهم المراد منه او يسقطه عن طريق عدم الثقة في الشخص المتحدث.

بل ان هذه التجربة أكثر شيوعاً مما اشير اليه حتى الان. فالمرء لدى قراءة رواية او مسرحية عظيمة مرة أخرى غالباً ما يجد امورا كانت قد فاتته في الأولى، على الرغم من ان من الواضح انها كانت هنالك «النضج هو كل شيء» (٣٦) والى ان نكون مستعدين للاستبصار فاننا نبقى «عميان».

اخيراً، فان من الجدير بالملاحظة ان أرسطو، على الرغم من انها كه في «التعرف» يظل على السطح بالنسبة له. فهو يناقش هذه الظاهرة كجزء من المهارة الفنية المسرحية وكوسيلة تستخدم في العديد من التراجيديات، وبأقصى قدر من الكفاءة في «أوديب» لكنه يعجز عن إدراك أن التعرف في هذه التراجيديا ليس أمراً مناطه الأسلوب الفني الرفيع فحسب، وانما هو، الى جانب العمى، ينتمي الى مادة المسرحية ذاتها.

كان مفهوم أرسطو للتعرف مفهوماً حرفياً بصورة مبالغ فيها، وقد قال صراحة ان افضل تعرف هو تعرف الاشخاص. وقد رأينا حقاً ان إلز ذهب الى القول بأن مفهوم أرسطو عن «المهارتيا» لا يشير الى السقطة التراجيدية ولا الى مجرد الخطأ في الحكم وانما الى العجز عن تعرف احد الوالدين، او طفل، او اخ، او اخت. والاختراق الأولى من جانب اورست والكترا في ان يتعرف احدهما الا في ثلاث من افضل التراجيديات الباقية لنا هو أمر هامشي بالنسبة للفعل او الحدث، الرئيسي. والعمى والتعرف المنتميات الى هذا النوع ليسا محورين في التراجيديات الاربع عشرة الباقية من اسخيلوس وسوفوكليس، كما انها غير موجودة في بعض من افضل مسرحيات يوريديس مثل «ميديا» و«هيوليتوس» و«الطرواديات»، و«ايفيجينا في اوليس» هذا النوع من التعرف يفتقر عادة الى اي بعد رمزي او فلسفي. وفشل كليتمسترا في التعرف على ولدها الى ان يكشف عن هويته قبيل قتله اياها او تعرف ايفيجينا على أخيها في «ايفيجينا في تاوريس» في الوقت المناسب حتى لا تقتله، لا تتم بسهولة معاشتها، باعتبارهما يمثلان البشرية.

هناك نوع آخر من العمى بينثوس في «الباخوسيات» فيها هو يفشل في التعرف على القوة وموضع
العنصر الديرنيزوسي في الحياة الانسانية، ثيسوس في «هيوليتوس» جاسون في «ميديا» وعمى اجامنمون
عند اسخيلوس . ولهذا العمى طابع اكثر شمولاً، ولكن ما من شخصية واحدة من تلك التي ضر بها
هذا العمى تواجهنا باعتبارها تجسيدا للعمى الانساني على نحو ما يواجهنا اوديب عند سوفوكليس .
بمقدورنا ان نمضي متجاوزين الاغريق في هذا الصدد، فالعمى هو امر جوهري في بعض
تراجيديات شكسبير كذلك، وعطيل ولير يفشلان في رؤية اقرب الناس اليهما على ما هم عليه . وفي
«الملك لير» يتردد صدى هذا المؤثر في العقدة الفرعية التي يحكمها جلوسستر . وهذا الموضوع ليس
بالموضوع الذي يستسلم طواعية للمعالجة التراجيدية، ذلك ان تراجيديا العمى الانساني هي واحدة
من النماذج الاصلية للتراجيديا، لكن الأمثلة الاخرى، بغض النظر عن مدى عظمتها، تبدو تنويعات
تحفل بالكثير مما هو غير جوهري، بينما «اوديب ملكاً» هي مثال لتراجيديا العمى الانساني .

(٢٥) لعنة الشرف

«اوديب» هي ثالثاً تراجيديا «لعنة الشرف» . وما من حاجة تدعونا هنا الى ان نناقش بالتفصيل الفرق
بين الشرف honesty والاخلاص sincerity وأهمية التمييز بين درجات الشرف على نحو ما نميز
بين درجات الشجاعة . فبمقدور المرء ان يكون مخلصاً بمعنى ان يؤمن بما يقوله، ومع ذلك تكون له
معايير متدنية للشرف . وأولئك الذين لديهم معايير عالية للشرف يتحملون قدراً كبيراً من المتاعب
لتحديد الحقيقة، فهم لا يقنعون بأول اعتقاد قريب، فيتمسكون به في اخلاص، وانما هم يتساءلون
ويتحفظون، حتى حينما ينصحهم اخرون بوقف بحثهم .

إن أوديب، وهو أبعد ما يكون عن الشخصية الوسيطة بالمعنى الذي قصده ارسطو أي «ليس في
الذروة من الفضل والعدل» (٣٧)، يعدّ متميزاً في شرفه، وهو ليس حكيماً على نحو فحسب، وانما
هو رجل تتملك ناصيته معرفة الوضع الانساني على نحو يفوق غيره من البشر، ومن هنا فانه الوحيد
الذي استطاع حل لغز الهولة . وهو ليس أقل جدارة بالاعجاب من حيث رغبته التي لا تعرف التراجع
في المعرفة واستعداده، لا بل اصراره، على تحشم عناء اكتشاف ما هو حقيقي .

وقد يحس القراء المحدثون غير المتضلعين في الدراسات الكلاسيكية بأن نسبة مثل هذه الروح الى
بطل من أبطال سوفوكليس تتضمن مفارقة تاريخية صارخة . لكن توسيديس Thucydides الذي
كان معاصراً لسوفوكليس صاغ هذه المعايير بالكلمات ذاتها التي استخدمتها، على وجه التقريب ينفر
معظم الناس أشد النفور من تحشم العناء في السعي وراء الحقيقة . ويسارعون الى الالتفات الى ما هو
ماثل بين أيديهم (٣٨) وأوديب سوفوكليس يشارك توسيديس شعوره، وان لم يشاركه في ازدائه
الساخر للكهنة والعرافين (٣٩) وهذا لا يثبت بالضرورة، على نحو ما يفترض معظم الذين كتبوا عن
سوفوكليس، ان الشاعر كان يؤمن بالكهنة والعرافين . وقد كان بشق الأنفس يظن ان السياسيين

المعاصرين ينبغي أن يسترشدوا بهم . ففي نهاية المطاف ، كان أبناء اثينا ، ومن بينهم أسخيلوس ، قد خاضوا غمار القتال في ماراثون دون أن يكتروا بكاهنة دلفي التي كانت مناصرة للفرس ، وتبدأ عظمة أثينا زمنا من ماراثون . لكن أوديب كان ينتمي الى العصر البطولي ، أي قبل قرون ، وقصته تعتمد على إيمانه بأن العراف ربما كان على حق ، وانه قد اتضح أنه كذلك .

ان سوفوكليس يحدثنا كيف أنه حينما ضايق سكير أوديب ، مشيرا الى أنه ليس ابن ملك المدينة ، راح أوديب يسائل أولا الملك والملكة اللذين طيبا خاطره ، وتابع المسألة بالفعل حتى دلفي . وبصورة مميزة فان الكاهنة ، « ارجعتني مصدودا عن المعرفة التي أقبلت ساعيا وراءها » لكنها أبلغته بدلا من ذلك بأنه كتب عليه ان يضاجع أمه وأن يقتل أباه - وذكرت هذين الحادئين بذلك الترتيب ، وليس بالتتابع الذي سيتحققان به (٧٧٩ وما بعده) .

والأمر الأكثر أهمية من ذلك أن سوفوكليس يبنى عقده بكاملها حول سعي أوديب الذي لا هوادة فيه وراء الحقيقة ، على الرغم من أن القصة القديمة لم تكن قصة عن الشرف على الاطلاق . وهذا هو موضع مفارقه البارزة للتقاليد الأسطورية . والمحرك الجوهرى للفعل أو الحدث في تراجيديا سوفوكليس ليس هو القدر ، على نحو ما كان يمكن أن يكون ، وانما بالاحرى عشق أوديب الجارف للحقيقة .

تبدأ المسرحية بطلب الكاهن ان ينقذ اوديب المدينة مرة أخرى ، ولكن من الوباء هذه المرة ، ويجب اوديب بأن الكاهن والجمع الذي تجمهر وراءه لم يوقفاه من نوم كان يغط فيه ، وانما هو قد ارسل كريون منذ أيام الى دلفي لتحديد «بأي فعل او قول يمكنني انقاذ هذه المدينة» ويتلفه أوديب الآن الى عودة كريون ، لانه لا يستطيع صبرا على انتظار المعرفة .

حينما يأتي كريون لا يلقي خطابا مطولا يصغني اليه أوديب صابرا ، وانما يسائله اوديب محمضا ويتنزع منه تدريجيا النبوءة القائلة بأن القتلة (بصيغة الجمع) الذين قضوا على الملك الراحل لا يوس ينبغي العثور عليهم وطردهم من المدينة . وسرعان ما يلوم أوديب كريون لعدم قيامه بالمزيد من التحقيق ، فيما يتعلق بمصرع الملك لا يوس ، لدى وقوعه قبل سنوات . ومتحرقا الى المعرفة ، وبرغم العقبات ، لا يتعاطف مع اولئك الذين لا يشاركونه هذا التحرق . وهو يصب لعنته الكبرى على كل اولئك الذين يعرفون شيئا عن جريمة القتل ويلزمون الصمت ، وكذلك بالطبع على القاتل نفسه . وما من حاجة تدعونا هنا الى التركيز على المفارقات الساخرة العديدة في ذلك الخطاب المذهل .

عقب ذلك ، تقترح الجوقة أن يبعث أوديب في طلب تيريزياس ، ولكن مرة أخرى يكون اوديب قد بعث في طلب العراف منذ وقت طويل ، ويوشك صبره على النفاذ لأن العراف يتمهل على هذا النحو في القدوم . وحينما يظهر تيريزياس ، يشير الى اوديب بوقف التحقيق في الأمر ، لأن الحكمة امر رهيب حينما لا تجلب نفعاً الى رجل حكيم» (٣١٦ وما بعده) . ان هذا الموقف يثير حتى اوديب . فالعراف لا

يشاركه معاييره العالية للشرف، وانما هو يبادر بمطالبته بوقف البحث عن الحقيقة لأنها لن تجديه نفعاً، كأنها أوديب كان يبحث عن الحقيقة لمنفعته!

لا يكثرث أوديب أدنى اكتراث بسعادته، لكنه على أية حال ما كان يمكن ان يكون سعيداً وهو يعرف أن سعادته تتوقف على خداع النفس، وهو معني بشدة برفاه شعبه الذي يتحمل المسؤولية عنه باعتباره ملكه المتزوج عليه. وهو اذ يعرف ان الوفاء لن ينتهي الا بعد العثور على القاتل لا يستطيع التوقف عن البحث، لا لشيء الا لأن العراف يعتقد ان الحقيقة لن تجديه نفعاً. وموقف تيريزياس، بحسب ما يترأى له، هو موقف مناف للعقل:

انك تعرف شيئاً لكنك ترفض الإفصاح عنه

أتراك مستخوننا وتلحق الدمار بالمدينة؟ (٣٣٠)

واذ يزداد غضبه تفاقم حيل رفض العراف الإفصاح عما يعرف، يقول أوديب على نحو يمكننا تفهمه:

لو أنك كنت بصيرا

لأقسمت انك اقترفت هذه الفعلة وحدك (٣٤٨)

ففي نهاية المطاف، على أي نحو اخر كان بوسعه أن يفسر موقف تيريزياس؟

حينما يندلع غضب تيريزياس حيال هذا التريخ، ويتخلى كلية عن قسمه المتكرر بعناد بالالتزام الصمت حول مقتل لا يوس، يصرخ: «انت من دس هذه الارض واستحق اللعنة» (٣٥٣) فيفترض أوديب أن العجوز لم يعد يدري ما يقول، ويذهب الى ان تيريزياس الذي فقد منذ زمن طويل ما كان يحظى به من تبجيل يصب اللعنة عليه. وحينما يصبح العجوز: «انك قاتل الرجل الذي تبحث عمن قتله» (٣٦٢) يعتقد أوديب أنه يجمجم ليكظم غضبه العاجز وليخفي الحقيقة التي اصر طويلا على حجبها. (٤٠) من هنا فانه سرعان ما يسأل تيريزياس عما اذا لم يكن كريون، الذي بدا كذلك وكأنه يعتمد التباطؤ، لم يضعه في اطار «مخطئه» (٣٧٨). ففي نهاية الأمر، كان كريون قد أصبح بعد مصرع لا يوس نائباً للملك.

كل الصراعات التي تشور في التراجيديا يولدها سعي الملك وراء الحقيقة. وسيكون مما لا معنى له هنا ان نشق طريقنا كادحين عبر كل المشاهد. وفي موضع لاحق تشير جوكاستا على أوديب بوقف التحقيق، وبصفة خاصة في المشهد الأخير الذي تظهر فيه (١٠٥٦) وما بعد، وان لم يكن هذا هو الموضع الوحيد الذي تفعل فيه ذلك. ومرة اخرى يقف اصراره شاهداً على معايير الشرف الرفيعة التي يلتزم بها وعلى اهتمامه بشعبه. وهذا الاهتمام جدير بالذكر لأن عددا كبيرا من النقاد تحدث عن هذا الاصرار باعتباره سقطه، كما لو كان بوسعه في أمانة مع نفسه ان يلبي توسلات جوكاستا (منعود الى هذه النقطة من البحث رقم ٢٦). لكن النقطة السابقة هي التي لا يكف سوفوكليس عن التشديد عليها. ان جوكاستا تناشده قائلة:

ان كنت تحمل لزوجتك اهتماما تمحضها اياه
فكف عن هذا البحث! في ما يكفي من العذاب (١٠٦٠)
وكذلك:

أه، فلتقتنع بما أقول، أتوسل اليك!
لكن هذه التوسلات يقابلها رده الذي لا يعرف التردد: «لن أقنعك بعدم تمحيص هذا بجلاء»
(١٠٦٥).

ويقاوم الراعي بدوره نداءات أوديب بالفعل، ويتوسل اليه حرفيا الا يلح في السؤال. وهذه القضية ترسم بوضوح مرارا وتكراراً: فتيريزياس وجوكاستا والراعي يحدثون أوديب بأن خداع النفس ورفض مواجهة الحقيقة قد يجعلان الانسان اكثر سعادة مما يجعله الشرف الذي لا يعرف الزلل، وهو يرفض كل هذه المشورات، باعتبارها باعثة على الازدراء. وهذا جزء من عظمة اوديب ومن استحقاقه لاجابنا المشوب بالرهبة، وذلك على وجه الدقة لأنه من الصحيح ان الشرف الرفيع لا يجعل من الشريف عادة رجلا سعيدا.

ومن المؤكد انه مما يدخل في باب الثروة الرائجة أن «الشرف هو خير سبيل» ويؤكد سقراط وأفلاطون ان الفضيلة والسعادة صنوان، لكن هذا ليس صحيحا، اللهم الا اذا أعيد تحديد معنى هذه الاصطلاحات على نحو يصبح معه لغز سقراط صحيحا بحكم منطقته. ورغم هذا كله، فان هذا اللغز ليس حيلة يلجأ اليها متحاور، وانما هو شأن الغاز العديد من الفلاسفة التي تلفت الانتباه الى حقيقة مهمة. فهناك نوع من الفضيلة يختلف تمام الاختلاف عن فضيلة أبطل هوميروس وسوفوكليس يتضمن هدوءاً يستعصى على الشقاء فلا يطاله. وقد جسّد سقراط، الذي كان أول من طرح هذا اللغز، هذا النوع من الفضيلة والسعادة، حتى وهو يمضي الى حتفه في السجن. وأصبح مصدر الهام لافلاطون والكليين والقورينيين وعقب ذلك ايضا لسلايقوريين وفوق كل ذلك مصدر الهام للرواقيين. وقد قدم هؤلاء الفلاسفة مثلاً علياً جديدة للبشرية. هي تنوعات على الموضوع الذي طرحه سقراط. وقبل سقراط بقرن من الزمان، علّم بوذا طريقة للحياة، امتزج فيها الهدوء والفضيلة كذلك. ولم تكن تجربة حياة سوفوكليس اقل عمقا من تجاربهم، لكنه اشاد بمثال انساني اخر.

ما من حاجة تدعونا الى الاختيار بين النزعة البطولية المترعة بحب الحرب التي نجدها في «اللياذة» والنزعة البطولية التقشفية عند الرواقيين، ولا حتى بين رباطه جأش سقراط الساخرة وتعاطف بوذا المتسامي في سلام. ويعد ابطل سوفوكليس اقرب الى ابطل هوميروس منهم الى الآخرين، ذلك انهم يسهبون غور كل ضروب الرعب الكامنة في العذاب الذي يوشك ان يستعصى على الاحتمال، لكن معركتهم يتم اصفاء الطابع الروحي عليها. وفي عصر الفروسية الهوميروسي كان المرء يحارب خصومه الذين قد يحمل لهم من الحب والاعجاب فوق ما يحمل لرفاقه، وذلك من اجل قضية لا يؤمن بها،

وكان المرء يشترك مع نظرائه في فضائلهم . وفي «انتيجونا» و «أوديب ملكا» يختار البطل والبطلة فضيلتهما فيتعرضان للهلاك من خلالها .

وهما يشتركان مع الابطال التراجيديين «كافة» في شجاعتهما وافتقارهما للحياة العادية الوضيعة المجردة من كل الطموحات الكبرى بالنسبة لمعظمهم . ولكن الفضيلة التي تختارها انتيجونا باعتبارها شقاءها الذي لا نظير له هو نوع من الحب ، بينما يختار أوديب الشرف . ورغم كل اعجاب سوفوكليس بالشرف ، فقد كان يعرف كيف ان الرجل الذي يتمتع بشرف لا نظير له يغرب عن كل البشر الاخرين ويطرده بعيدا واليأس يغمره .

ان المفهوم الشائع القائل بأن الاغتراب * Alienation هو ظاهرة حديثة على نحو مميز هو مفهوم لا سبيل الى الدفاع عنه . وأوديب سوفوكليس هو مثال للاغتراب عن الطبيعة ، عن نفسه ، وعن المجتمع . فبعد لقائه الى عالم لم يفترض قط أنه سيولد فيه ، يتم نبذه بصورة حرفية الى طبيعة معادية ، وهو غريب عن ذاته ، وهو من البعد عن التصالح مع هذه الذات حينما يكتشف في النهاية هويته ، بحيث ان الدافع الاول الذي يهيمن عليه هو أن يمثل بنفسه ويفقأ عينيه ، بل انه يود حقاً لو كان بمقدوره ان يسلب نفسه السمع ، ليعزل نفسه كلية عن العالم وعن غيره من البشر (١٣٦٩ وما بعده) . وأخيراً فإنه يطلب نفيه من المدينة .

أترانا ننسب الى سوفوكليس اتهامات كانت غريبة عنه تماماً؟ ان تراجيدياته «جميعها» هي دراسات في الاغتراب ، رغم ان تراجيديات اسخيلوس ليست كلها كذلك . وإياس وانتيجونا وديانيرا واليكترا وفيلوكيتيس ينتقلون جميعاً من العزلة الشديدة الى التغريب التام ، والطابع المؤلم للعديد من اكثر مشاهد سوفوكليس تأثيراً يرجع في احد جوانبه الى جهود الابطال النهائية التي لا طائل وراءها لخلق نوع من الروابط مع انسان اخر .

هل تشير اي من تراجيديات سوفوكليس الاخرى الى ان لعنة الشرف كانت جزءاً من تجربة حياته؟ في مسرحيتين اخريين ، بالإضافة الى «أوديب نجد ان سوفوكليس يجعل من الشرف شيئاً جوهرياً في العمل على الرغم من انه لم يكن يشكل جزءاً من الاسطورة الاصلية ، ففي مسرحية «فيلوكيتيس» تبنى التراجيديا بكاملها حول معايير الشرف الرفيعة عند نيوتوليوس . ولا يمكن ان يكون اعجاب الشاعر بهذه الفضيلة اكثر جلاء . ومع ذلك فان شرف نيوتوليوس يؤدي الى خاتمة تراجيدية لا يمكن الا لمعجزة ان تحول دون وقوعها .

في «التراقيات» يشكل هايولوس بن هرقل وديانيرا الروح التي تحرك امه بدورها : «لن ادع شيئاً لا آتيه حتى اعثر على الحقيقة كاملة» (٩٠) . وفي موضع لاحق ، يشدد مبعوث على مدى الايلام الذي

* الاغتراب : راجع في هذا الصدد كتاب ريتشارد شاخت الموسوم بـ «الاغتراب» من ترجمتنا وإصدار المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ١٩٨٠ ص ٦٣ وما بعدها . (هـ.م.).

يمكن ان تصل اليه الحقيقة «٣٧٣» وتصب الجوقة اللعنة على الخداع (٣٨٣) ويشير ليقاس رسول هرقل الى ان «التعبير عن الآراء ليس كالقول بما اثبتته المرء على الاطلاق» (٤٢٥). وبينما تستجوب ديانيرا ليقاس فانها تؤكد انه على الرغم من ان الحقيقة تجلب المعاناة الا ان الحياة بدونها اكثر قسوة وفظاعة وانه لا شيء ادعى للشعو بالعار من الكذب (٤٤٩). ومن المؤكد انه ما من حاجة تدعو الى ايراد فقرات مماثلة (٤١) لايضاح أننا لم نقم الا بتخيل وجود لعنة الشرف في تجربة حياة سوفوكليس.

(٢٦) حتمية التراجيديا

«أوديب» هي، رابعاً، مسرحية تدور حول موقف تراجيدي، انها عمل درامي يوضح كيف ان بعض المواقف يتسم بـ «حتمية التراجيديا» فلو ان اوديب توقف عن سعيه لخدل شعبه، لو اصل أبناء هذا الشعب ملاقة حتفهم كالذباب، وتمسكه بالشرف يعود عليهم بالفائدة، ولكن على حساب الحاق الدمار لا بشخصه وحده، وانها كذلك بجو كاستا وبسعادة اطفالها. وايا كان ما يفعله في الموقف الذي وضعه فيه سوفوكليس في بداية المسرحية فانه سيقترف ذنباً رهيباً. ومرة اخرى فان تلك هي عبقرية سوفوكليس، وليست بأي حال شيئاً تمليه الأسطورة.

وفي هذا الصدد ايضاً فان اوديب سوفوكليس يمثل الوضع الانساني.

ومعظم الشراح يفشل في ادراك هذه الورطة (٤٢)، ويفترض العديد من القراء ان اوديب ينبغي، بالطبع، ان يعمل بالنصيحة التي تسدى اليه، فيكف عن بحثه، وفي معالجته الثالثة للمسرحية في كتابه «التكوين» poiesis (الصادر في ١٩٦٦) يسخر هـ. د. ف. كيتو H. Kitto من اي مفهوم يقول: يعرض علينا «ملك مثالي سيضطلع في نبل وعلى النحو اللائق بواجبه من خلال بذل اقصى ما في وسعه لتخليص المدينة من الخطر حتى ولو كان ذلك على حساب حياته — تفسير. . . يتعثر حيال الحقيقة البسيطة القائلة بأنه لم يخطر قط لسوفوكليس على بال ان يذكر ان المدينة قد انعتقت في الحقيقة مما ضربها، ومن الطبيعي ان بمقدورنا ان نخمن ذلك. ولكن لو اننا كنا نشهد المسرحية حقاً فاننا حتى لن نفكر فيه» (٤٣).

من المؤكد هنا ان كيتو، الذي غالباً ما يكون موحياً، وتبعث قراءته السرور في النفس دائماً، لا يبدو مقنعاً. ففي المقام الاول، من الواضح ان تفسير دافع اوديب ما كان ليتعثر حتى ازاء الحقيقة. ان كانت بالفعل الحقيقة القائلة بأن العرافة لم تف في وقت لاحق بوعداها المغلظ وسمحت للوباء بأن يستمر بعد طرد قاتل لا يوس من المدينة، وامكانية تعثره تبدو أقل حيال الحقيقة القائلة بأن تراجيديا سوفوكليس تنتهي قبل ان يطرد اوديب من المدينة، ويقال لنا بوضوح ان كريتون يسعى وراء تعليقات اخرى من دلفي. وفي المقام الثاني، فلو اننا كنا نشهد المسرحية حقاً لتعين علينا ان ندرك ان غضب اوديب من تيريزياس وكريتون يفجره الى حد كبير افتقارهما الى الاكتراث بالمدينة (٤٤). ولقد سبق لنا بالفعل أن اقتطفنا قول اوديب لتيريزياس.

انك تعرف شيئاً لكنك ترفض الافصاح عنه

اتراك ستخوننا وتلحق الدمار بالمدينة (٣٣٠)

وينبغي علينا ان نلاحظ ان تيريزياس يسخر من اوديب قائلاً: ان عظمته قد اتضح انها لعنته. فيرد الملك:

لست اكترث اذا كانت قد انقذت هذه المدينة (٤٤٢).

اخيراً، فان كيتو يلاحظ (٣٠٩) ان الكثير يقال عن الوباء في البداية، ثم «يذكره أوديب او كريون (في الايات ٢٧٠-٢٧٢، ٣٢٧، ٣٣٣، ٥١٥) وكذلك تفعل جوكاستا لدى دخولها المسرح لأول مرة (٦٣٥). وبعد ذلك ينسئ امره كلية». وقد اشار اخرون الى أن الوباء قد سيطر على المدينة منذ بداية «الايادة». ولكن من المؤكد ان الجمهور لم تتح له الفرصة لنسيان الوباء كلية، دع جانباً اعتبار افراده، الوباء مجرد اشارة أدبية. فقد ضرب الوباء اثينا قبل سنوات معدودات من عرض المسرحية، وذلك في عامي ٤٣٠ و ٤٢٩ ق. م. عندما لقي مواطنها الأول بركليز حتفه مع عدد كبير من ابنائها بسببه، وقد برهن ذلك على أنه نقطة تحول في حرب البيلوبونيز التي كانت لا تزال رحاها تدور بالطبع والتي خسرتها اثينا بالفعل. وكان بركليز سياسياً متميزاً في حكمته، لكن الوباء قلب ميزان حساباته وسلبه حياته. وربما لم يكن بين افراد الجمهور الا قلة ممن لم يفقدوا اعضاء في عائلاتهم او اصدقاء مقربين في الوباء، وقلائل هم اولئك الذين لم يتذكروا بركليز. ولا بد ان الوصف المتدفق حيوية للوباء في بداية المسرحية قد القى الرعب في قلوبهم. وما هو العنصر الحيوي الاخر في القصة الذي افسح له مجال اكبر؟ ولا بد ان التزام اوديب بالقيام بكل ما في وسعه لانقاذ المدينة كان بالغ الوضوح بالنسبة للجمهور.

من المؤكد ان معظم الناس لا يجدون انفسهم قط في مواقف تغدو فيها التراجيديا شيئاً حتمياً على هذا النحو الدرامي، ايا كان ما يفعلونه، على نحو ما هو الحال مع اوديب واتيغونا ونيوتولميوس. ومع هذا فقد وجد ملايين من الناس انفسهم في مواقف يتعين عليهم فيها ان يقرؤوا ذنب انتهاك القانون والتعرض لموت وحشي (شأن انتيجونا) او ان يستمروا في الحياة عارفين أنهم قد حرضوا على اعتداء أخلاقي. ومن المؤلفات تماماً ان مبرر الدولة، أو *raison d'état* أو على أية حال مصلحة مؤسسة كبرى من نوع ما، ورفاه عدد كبير من الناس يملئ الختل والخذاع (وهو المسلك الذي سار فيه اوديسيوس في «فيلوكيتيس»)، بينما الرجل الذي يقدر الشرف (شأن نيوتولميوس) يتعين عليه ان يختار بين تحمل ذنب الاخلال بالشرف او تلقي اللوم عن افشال مشروع عظيم او مهمة كبرى. وفي «أوديب» يقتضي رفاه الشعب الالتزام بالشرف وتضحية تراجيدية بالنفس.

وبصورة اكثر عمومية، فانه من السمات المزممة للوضع الانساني اننا لا نستطيع ان نرضى وننفيد كل الناس بأكثر مما استطاع اوديب القيام بذلك، فليس بمقدورنا ان نحقق كل المطالب التي يتعين علينا ان

نليها . وقد قال سارتر في حديثه عن «مستولية الكاتب» .

«إذا كان الكاتب قد اختار التزام الصمت حيال جانب من جوانب العالم ، فإن من حقنا ان نسأله : لماذا تحدثت عن هذا الامر ولم تتحدث عن ذلك؟ وحيث انك تتحدث لكي تحدث تغييرا ، اذ ليس ثمة طريقة اخرى يمكنك الحديث بها ، فلماذا تريد تغيير هذا الامر دون ذلك» (١٥) .

ومن المؤسف انها كانت تلك الأمور لا مبرر لها ، فما من احد منا يستطيع الحديث عن كل جوانب العالم او يضغط باتجاه كل التغيرات التي من شأنها افادة اخواننا في الانسانية . وأولئك الذين يدفعون باتجاه عدد كبير من التغيرات يمكن على الدوام ان يطرح عليهم كل من السؤالين : لماذا تعملون من اجل كل هذه الأمور من دون تلك ؟ ولماذا تبددون طاقاتكم بدلاً من تركيزها على مجهود رئيسي واحد وليس هناك من سبيل للخلاص ؟ وقد ادرك لوثر هذا ، وشدد على انه في حياة وهبت للأعمال فمن الحتمي ان نلقى الفشل ، لكنه اعتقد في الخلاص عن طريق الايمان بغفران المسيح الذي حمل الذنوب عنا وفي قداسة أبدية بعد الموت . أما تجربة سوفوكليس الحياتية فقد كانت شيئاً مختلفاً .

(٢٧) العدالة كموضوع خلافي والموضوعات الخمسة

«أوديب» خامسا واخيرا هي مسرحية تدور حول «العدالة» وهي حقا تضع العدالة موضع التساؤل بطريقتين وعلى مستويين . فأولاً نحن جميعاً لسنا الا مجبرين على أن نسأل أنفسنا عما اذا كان الدمار الذي حاق بأوديب وجوكاستا عادلا . هل يستحقان ما حدث لهما ؟ ان الاجابة لا يمكن ان تكون موضع شك ، فهما لا يستحقان ما حدث لهما . وقد نسلم بأن لكل منهما سقطاته — ومن ذا الذي ليست له سقطات ؟ — ومع ذلك فاننا نشدد على أنها آلا الى أسوأ مما يستحقان ، بل أسوأ على نحو لا مجال معه للمقارنة ، شأن انتيجونا ولير ، وسقطات اوديب ترتبط عن كثب حقاً بتعلقه المفرط بالشرف وعدم احتماله للإخلال به . وسقطاته تلك غير قابلة للانفصال عن غضبه التقي أم هل ينبغي ان نقول غضبه «العادل» ؟

وفي الحقيقة فانه لم يرتكب «جريمة قتل» الملك لايوس ، ابيه . وقد كانت هذه الفعل غير متعمدة بكاملها ، وعجل بها بنصيبين متساويين ، الدفاع عن النفس ، والغضب القوي ، فقد ساط راكب العربة اوديب الذي رد عليه بضربته الصاعقة .

حينما رأي الكهل هذا ، تلّث حتى اللحظة

التي مررت فيها به ، ومن عربته هوى

بكامل سوطه المزدوج الطرف على هامتي .

ويرد اوديب فيقتل الكهل بضربة واحدة (٨٠٠ وما بعده)

عند هذه النقطة قد يساور القراء المحدثين شعور بأن اوديب قد اتى في نهاية الامر شيئاً اداً ، حتى إذا

لم يكن بوسعنا ان يعرف ان الكهل هو أبوه ، وانه شيء لا يصدق ان يكون بطيئاً على هذا النحو في تذكر تلك الحادثة . لكن أوديب كان ينتمي الى العصر البطولي ومن معاصري تيسوس الذي يظهر في «أوديب في كولونا» . وفي تلك الايام ، كان من الاعمال البطولية التي تحظى بالاعجاب ان يصمد رجل وحيد لمجموعة بادرت الى استفزازه ، وبدلاً من ان يطلب الصفح او يهرب من القتال ، يقتل تلك المجموعة بأسرها . ومن ناحية اخرى ، لم يكن ذلك من قبيل الفوز المبين الذي يتوقع من رجل له مكانته ان يتذكره باعتباره شيئاً متميزاً . ولم يقدر لكاتب حديث ان ينجح بصورة كاملة في اعادة خلق هذا المناخ على نحو ما قدر لماري رينولت * M. Renault في «لا بد ان يموت الملك» و «الثور القادم من البحر» . وتوضح هاتان الروايتان حول تيسوس كذلك كيف أن الامام بالأساطير القديمة لا يحول بالضرورة بين القارئ او المشاهد وبين معاشة شعور عميق بالتوقع ، حيث يتساءل المرء عن الكيفية التي سيعالج بها المؤلف المادة التقليدية .

ومن المحتمل تماماً ان سوفوكليس نفسه قد ضايقه أولئك الذين راحوا يشددون على ان أوديب اقترف جرماً حينما قتل الكهل عند مفترق الطرق ، وعلى أية حال ، فقد هاجم هو نفسه هذه الاشارة بسخرية مريرة في مسرحيته «أوديب في كولونا» وهناك يوضع كريبون الذي يلوم أوديب في الجانب الذي يجافيه الصواب على نحو جلي ، ويردّ عليه أوديب :

الا خبرني بأمر واحد أود معرفته :
لو ان شخصاً حاول ها هنا الآن قتلك ،
أنت أيها الثقي ، اترك ستسأل القاتل
عما اذا كان يمكن ان يكون والدك ام سترد الضربة تو؟
وبما ان حياتك غالية عليك ، فيتعين انك راد الضربة
الى المجرم ، ولن تتلفت حولك بحثاً عن مسوغ
في هذه المحنة القت بي الالهة . ولئن
بعث أبي حياً ، فاني أعرف
انه سيؤيد قولي . (٩٩١ - ٩٩٩) .

ومن الواضح في السياق أننا لا يفترض ان نحس بأن ادويب يحاول فحسب ان يلتمس لنفسه

* رينولت : ماري ، الاسم المستعار لثيالاينز ، ماري (١٩٠٥ - ١٩٨٣) روائية انجليزية اشتهرت برواياتها التاريخية التي تقع حوادثها في بلاد اليونان القديمة او اسيا الصغرى . تروى غالباً بضمير المتكلم ، لها اضافة الى العملين الواردين في المتن اعمال بارزة اخرى ، اهمها «الصبي الفارس» (١٩٧٢) التي تقع حوادثها في عصر الاسكندر الاكبر .

الاعذار، فمن الواضح ان ما يقوله قصد به ان يكون الحقيقة . ومما هو موضع نقاش مدى كون تلك اللمسة غير المتوقعة من السخرية المريرة تنفيساً عن ضيق الشاعر من سباق جدالي استمع اليه طوال عشرات السنين .

اذن فمصرح «أوديب ملكاً»، تطرح، على احد المستويات، مسألة ظلم اقدار البشر وعذاباتهم . وأقدار الاكثر نبلاً عادة — ان لم نقل في أغلب الاحوال — تكون أسوأ من أقدار من هم أقل جدارة بالاعجاب .

غير ان العدالة توضع كذلك موضع التساؤل بطريقة اخرى . فسوفوكليس حتى مع ادراكه للجنة الشرف، وعلى الرغم من كل اعجابه بالتمسك به، واعتراضه الواضح على اخلاق اوديسيوس في «فيلوكيتيس»، يضع عدالة البشر كذلك موضع التساؤل، ومن المؤكد انه لا يفعل ذلك على طريقة تراسيماخوس او كالكليس في «جمهورية» افلاطون ومحاورة «جورجياس» له ايضاً، وهو لا يقوم بذلك على نحو ما كان يمكن ان يقوم به فيلسوف . واذا ما شئنا استخدام تعبير كيركجور * Kierkegaard لقلنا ان رسالة الشاعر هي رسالة «غير مباشرة» . وهكذا فانها اكثر قوة اذا ما قسنا تأثيرها على اولئك الذين يفهمون مضمونها بصورة واعية . وهذا لا يعني استبعاد احتمال ان التراجيديا ألقت الرعب في القلوب التي احست في غموض، كيف ان قيمها الاخلاقية التي تتمسك بها في يقين اشد التمسك، يتم توضيح طبيعتها الخلافية بصورة متطرفة .

من ذا الذي يستطيع الاصغاء الى لعنة أوديب الكبرى (٢١٦ وما بعده) دون ان يحس بهذا؟ ان سوفوكليس لا يجادل ويناشد قائلاً، اذا صح التعبير: انظروا، ان قاتل الملك هو انسان ايضاً، ولكن فلتعضوا معي نشدتكم الله ! انه لا يقدم تعليقا، وما من حاجة تدعوه الى ذلك، لأن الجمهور يعرف ان قاتل الملك الذي يصب عليه اوديب لعنته هو اوديب نفسه . وأوديب في غمار استمرار شعوره بالأمن في غمار فضيلته، لا يدرك ان لا يوس ربما قتل في دفاع القاتل عن نفسه، وليس في اطار جريمة قتل عمد . وهو لا يشك في عدالة ما صبه، لكننا نرتجف فرقاً .

ربما توصف رغبة الملك، في موضع يعقب ذلك بقليل، في معاقبة تيريزياس وكريون بأنها غير عادلة . ولكن في ضوء الحقائق بالمنظور الذي تتبدى به لأوديب الا يبدو العقاب عادلاً؟ أليست تلك طريقة اخرى في وضع عدالة الانسان موضع التساؤل تذكرنا كيف ان الحقائق يساء فهمها في سر، وأن العقوبات التي تبدو للغضب المحق في غضبه عادلة بلا جدال غالباً ما تكون أبعد الامور عن ذلك؟ .

مع ذلك، فان جو كاستا تقتل نفسها بعد قليل، وبقياً أوديب عينيه، ويصر على ان يتم نفيه من المدينة . وهذه العقوبات التي ينزلها المرء بذاته هي بدورها من أعمال عدالة البشر، وهي أعمال خلافة

* كيركجور: سورين (١٨٥٥-١٨١٣) فيلسوف دانمركي بارز، يعده كثيرون الرائد الأول للوجودية، من ابرز اعماله «مراحل على طريق الحياة» و «حاشية غير علمية على الشذرات الفلسفية» .

على نحو عميق .

ان الشاعر لا يقدم لنا حلاً بديلاً ، لكنه يكشف الجانب المظلم من العدالة على نحو يفوق في قوته ما قام به اي من سابقيه . ونحن نفترض عادة ان العدالة شيء طيب على نحو لا موضع لخلاف حوله . وسوفوكليس يوضح لنا كم هي موضع تساؤل ، وهذا بدوره جزء من عظمة التراجيديا وعظمة تأثيرها القوي .

ان الموضوعات الخمسة التي وجدناها في «أوديب» موجودة في العديد من التراجيديات : افتقار الانسان الشديد الى الامن الذي يجسده بصورة موجزة سقوطه في هاوية الشقاء ، وعماه (من الوظائف الأساسية لمقدمات يوريديس التي غالباً ما تعاب عليه جعلنا نرى منذ البداية ما تعجز شخصيات التراجيديا عن رؤيته ، بحيث يدهشنا عمى هذه الشخصيات) ولعنة الفضيلة (ليست لعنة الشرف عادة ، وان كانت في «لير» لعنة شرف كورديليا) حتمية التراجيديا ، والاستئلة التي تدور حول العدالة . وقد يبدو أمراً مغريباً ان نخفض هذه الموضوعات الخمسة الى ثلاثة موضوعات وان نشير الى انها تشكل جوهر التراجيديا .

من الممكن النظر الى افتقار الانسان الى الأمن وعماه باعتبارهما وجهين لعملة واحدة ، هي «تناهي الانسان finitude» وربما يمكن النظر كذلك الى لعنة الفضيلة والشكوك حول العدالة معا ، فالتراجيديا تضع الاخلاقية morality موضع التساؤل . وكون ما هو حتمي ولا مهرب منه ولا علاج له هو مجال التراجيديا يعد على وجه التقريب امراً مألوفاً بالنسبة للأدبيات التي تتناول هذا الموضوع . ومع ذلك ، فان هذه النقطة الاخيرة ، على وجه الدقة ، هي التي لا تصمد في وجه التدقيق . فعلى نحو ما سترى لدى بحثنا امر اسخيلوس ، فانه يخرج عن مساره في تراجيدياته الباقية لنا كافة ليوضح أن المحنة ليست أمراً حتمياً . وفي المبحث الأخير من الفصل الذي سنعقده حول شكسبير سنضرب المزيد من الامثلة لكي نوضح ان هذا العامل الاثير عند العديد من النقاد ، هو على وجه الدقة لا وجود له في العديد من اعظم الاعمال التراجيدية .

يبقى تناهي الانسان وشكوكه في الاخلاقية . والعنصر الأول في عموميته البعيدة عن الوضوح البالغ ، ربما كان من الممكن رصده في التراجيديات العظيمة كلها وفي الكوميديات كذلك . ومن الغريب ان النقاد قد مالوا الى التشديد على هذه النقطة عند سوفوكليس باعتبارها دلالة على ورعه وتقواه . ولكن الحس العميق بالحدود القصوى للانسان انما يتسق تمام الاتساق مع التقوى كما يفهمها من فارقوا الايمان ، وكما قال فرويد في «مستقبل وهم J. The Future of an Illusion» (المبحث السادس) : «ليس هذا الشعور هو الذي يشكل جوهر التدين ، وانما الخطوة التالية وحدها ، أي رد الفعل حياله ، هي التي تسعى وراء علاج هذه الشعور . ومن لا يمضي قدماً ، من يسلم نفسه في ذلة للدور الهامشي الذي يقوم به الانسان في الكون هو ، على العكس ، بعيد عن التدين بأصدق معاني

الكلمة» .

أخيراً، فإن «أوديب» تثير الشكوك حول الاخلاقية، وهي تمضي بنا الى وضع عدالة الالهة، ان كانت هناك الة - موضع التساؤل، وتشير بقوة الى ان القيم الاخلاقية ربما كانت لا تستطيع تحمل وقر دفعها الى نقطة المطلق، وخير سبيل لبحث هذه النقطة هو تمحيصها منفصلة احداها عن الأخرى . والنقطة الأولى صارخة الوضوح حقا في كل تراجيديات سوفوكليس الموجودة بين ايدينا . وتجعل من كل حديث عن ورعه التقليدي شيئاً مثيراً للسخرية، ويزداد ذلك قوة في ضوء ان واحدة فقط من تراجيديات اسخيلوس الباقية لنا تقدم الاتهام نفسه .

ينبغي على ذلك، فيما يبدو، ان الاتهام القاتل بأن الشئون الانسانية لا تحكمها عدالة كونية هو شيء لا غنى للتراجيديا عنه، حتى بالنسبة للتراجيديات الشائخة، لكن الاحصاءات يمكن ان تضللنا هنا . ذلك ان «الفرس»، «سبعة ضد طيبة» و«الضارعات» لاسخيلوس لا توجه اتهاماً لعدالة الالهة، ولكن لو لم تكن لدينا مسرحيات اخرى له لكنا ادرجناه في ما قبل تاريخ التراجيديا و«الاورستية» تصور عدالة الالهة كلها، لكنها ترسم الجانب المظلم من هذه العدالة بقوة وعنفوان، بحيث ان التساؤل عما اذا كانت «مثل» هذه العدالة ليست ظلماً يتبض تحت السطح، ويساعد في تحليل التأثير الهائل لهذه الثلاثية . وفي بروميثيوس يقدم هذا الاتهام بجلاء لا مثيل له قط .

ومن الواضح ان تراجيديات يوريديس هي تنويعات بالغة التعدد على هذا الموضوع، لكن ذلك عادة ما يساء تفسيره باعتباره راجعاً الى عدائه للديانة التقليدية . وبينما لا موضع يوجد للتساؤل بخصوص هذا العداء، فان القول بأن الالهة - على صعيد الرمز اذا لم تكن هناك الة - تتصف بالقسوة هو موضوع يشترك فيه هذا الشاعر مع سابقه العظام ومع شكسبير .

هل نضع كل التراجيديات الاخلاقية موضع التساؤل؟ بالطبع لا، تماماً كما انها ليست جميعها تثير التساؤل عما اذا كان فعلاً او حدثاً محورياً هو عمل اختياري من عدمه، او عما اذا كان شخصا ما مسئولاً او غير مسئول عما جنته يده . وهذه الموضوعات ليست مفردة في «أوديب» وليست شائعة في «كل» التراجيديات الكبرى . انها موضوعات نموذجية، لكن هناك موضوعات اخرى . غير ان اي الاشادة بـ «أوديب ملكا» تركز على العقدة المحكمة هي اشادة قصيرة النظر وسطحية، فهذه التراجيديا تعد متميزة كذلك لاستخدامها للعديد من الموضوعات الكبرى للتراجيديا الشائخة، وكل من هذه الموضوعات يعالج بكمال فائق لم يقدر لأحد قط ان يتجاوزه .

ان أوديب هو نموذج للعنة الشرف وافتقار الانسان الى الأمن وعماه . والمسرحية ترفع موضع التساؤل عدالة الالهة على نحو يلازم المرء أكثر من اي تراجيديا اخرى . و«الاورستية» تقوم بذلك بكفاءة، بينما تقدم «بروميثيوس اسيرا» اجابة بأكثر مما تطرح السؤال، وتصل الى ذروتها بحديث غاضب، من المؤكد انه لا مثيل له في روعته . أخيراً فان الطبيعة الخلافية للذنب والعدالة والعمل

التطوعي والمستولية لم تقدم في اي موضع آخر على مثل هذا النحو من الاستعصاء على النسيان، فلنكتف بهذا القدر فيما يتعلق بلغز أوديب .

(٢٨) أوديب في مواجهة أفلاطون

دعنا أخيرا نبحث «أوديب» في ضوء بعض ملاحظات أفلاطون عن التراجيديا . ففي «الجمهورية» يطرح أفلاطون ثلاثة تعميمات ، تتضح مجافاتها للصواب لدى تطبيقها على هذه المسرحية . يقول أفلاطون : «جُرد ما ينبري الشاعر لقوله من غلالته الشعرية الملونة ، وعندئذ تشاهد ما يصل اليه في نثر بسيط . انه يشبه وجهًا لم يكن وسيما حقًا قط بعد ان يفقد رواء ريعان الشباب» (٦٠١ ترجمة كورنفورد).

ذلك امر تم التعبير عنه بصورة جميلة ، وهو ينطبق على معظم الأعمال الادبية ، وخاصة على الأدب ذي الادعاءات الفلسفية . لكنني حاولت ان اوضح كيف انه باطل تمام البطلان في حالة سوفوكليس . وقد كان حريا بفيلسوف اثيني كان قد تجاوز العشرين من عمره عند وفاة سوفوكليس — الذي ظل يكتب حتى وافته المنية — ان يضع هذا الشاعر موضع الاعتبار حينما يناقش التراجيديا . التعميم الثاني هو : ان الشعراء لا يقدمون الا ما يبعث السرور في نفوس العامة ، ويعيدون طرح الاراء التقليدية (٤٦) ومرة اخرى فان هذا ينطبق دون شك على الغالبية العظمى . لكنني حاولت ان أبين انه لا صحة له فيما يتعلق بسوفوكليس .

وثالثا ، فان الشعر وفقا لما جاء في «الجمهورية» هو مجرد محاكاة للمظهر ، ويحول اهتمامنا الى الاتجاه الخاطئ ، بينما الرياضيات ، وهي اقرب بما لا وجه لمقارنته من الفلسفة تمضي بالنفس الى الاتجاه الصحيح ، اي نحو الكليات البعيدة عن الهامشية والتي لا تتغير (٥٠٩ وما بعدها ٥٩٧ — ٦٠٨) . وهذه الرؤية للأدب لا تتسم بلماحية بالغة ، وتضل تماما عن الاهمية الفلسفية التي يتمتع بها سوفوكليس .

لا تعد هذه الانتقادات الموجهة الى أفلاطون ظالمة ، في ضوء إصراره على ان ينفي من جمهوريته لا شعراء التراجيديا ذوي المرتبة المتدنية فحسب ، وانما شعراء التراجيديا عموماً . ومن المؤكد انه كان محتما على فيلسوف يتخذ ذلك الموقف في تلك اللحظة التاريخية ان يبحث امر اسخيلوس وسوفوكليس ويوربيديس على نحو يفوق من جاءوا بعدهم في القرن الرابع ق . م .

دعنا بعد ذلك نقارن وصفات أفلاطون العلاجية الصريحة الموجهة للشعراء بما مارسه سوفوكليس . ان افلاطون يقول ان الشعراء ينبغي ان يصروا على ان الالهة مسئولة عن الخير وحده وليس عن الشر

على الاطلاق، وان الالهة لا تتحدق قط (٣٧٩ وما بعدها). أما «أوديب» فهي، شأن سفر أيوب، أكثر واقعية.

ويشدد أفلاطون على ان الفضيلة ينبغي ان تلقى مكافأة في الأدب — وهي نقطة يتم تكرارها في «القوانين» (٦٦٣) — وان الطيبة ينبغي اظهارها باعتبارها أكثر ادخالا للسعادة على القلوب. ومن المؤكد ان سوفوكليس أكثر عمقاً.

وفي «القوانين» (٦٦٠) يجبر أفلاطون الشعراء على ان ينظموا شعراً عن البشر «الخيرين من كل الجوانب». وبمقدور المرء ان يدرك كيف ان آراء ارسطو تمثل تحسناً طفيفاً بالنسبة لمفاهيم افلاطون، لكن على المرء ان يضيف، على نحو ما لم يفعله المعجبون به على امتداد القرون، انه على الرغم من انه قد لا يكون موعلاً في الخطأ على نحو ما كان افلاطون، فليس هناك سبب لتطبيق معايير مختلفة كل الاختلاف على الفيلسوفين، فيما يتعلق بأفكارهما عن التراجيديا، وقد كان من قبيل النمط السائد تنحية افكار افلاطون حول هذا الموضوع بمزيد من الاستخفاف، على حين يفترض ان ارسطو ربما كان محققاً بصورة أساسية، ويبدو من المنطقي بصورة أكبر ان نشير الى انه ادخل تعديلات جزئية، وان كانت غير كافية، على بعض أخطاء افلاطون.

من المؤكد ان سوفوكليس كان يقصد تعليمنا التواضع من خلال تذكيرنا، على سبيل المثال، بافتقار الانسان الى الأمن وعماه. وقد نقارن هذا بثقة افلاطون الزائدة بنفسه وبرؤيته العقلانية. ولا ينبغي على ذلك ان سوفوكليس كان ضد الكبرياء (٤٧). فأبطاله جميعاً لا يجتذبوننا الى حد كبير بفضل كبريائهم الهائلة فحسب، بل ان ابطال التراجيديا الثلاث الاخيرة الذين لا يلحق بهم الدمار في النهاية وانما تبرأ ساحتهم، هم أشد تمسكاً بكبريائهم من ابطال الشاعر الاوائل. وحسب ذوقي، فان «الكترا» و «فيلوكيتيس» و «أوديب في كولونا» تفتقر الى التواضع أكثر مما ينبغي. وربما لم يقدر لسوفوكليس قط ان يصل الى الاكتشاف الذي بلغته قلة من الناس حتى زماننا: ان أكثر انواع الكبرياء جدارة بالاعجاب هي تلك التي تتسق تماماً مع التواضع الجمل. وبينما لا يتمتع أبطال سوفوكليس بهاتين المنقبتين معاً، فمن المحتمل تماماً ان الشاعر نفسه كان يتمتع بهما.

اضافة الى ذلك، يختلف سوفوكليس عن افلاطون في أنه يوضح لنا ان الفضيلة والسعادة ليستا بالتوأمين الساميين. وهو يدرك ان بعض الفضائل هو خلافي على نحو عميق. ومن ناحية اخرى فقد اعتقد افلاطون بإمكانية اتساق كل الفضائل وفي كون جعل الجميع اتقياء بقدر الامكان امراً مرغوباً فيه.

لو اننا اقتربنا كثيراً من هذا التفكير لقدمنا صورة مضللة عن الرجلين معاً. فهذه النقاط تساعد في اظهار أهمية سوفوكليس الفلسفية عن طريق الاشارة الى ان الصواب قد حالفه فيما يتعلق بأمر ذات أهمية بالغة اخطأ فيها افلاطون. ولكن الملاحظة التي أود ان اختتم بها هذا الفصل تتضمن تحولاً re-

versal هائيا .

لم يؤثر سوفوكليس في معاصريه بالطريقة التي يؤثر بها فينا . وعلى الرغم من ان الامر يبدو مستعصيا على التصديق ، الا ان تراجيدياته بها في ذلك « اوديب » - ربما كان لها تأثير ممكن الى حد ما . وربما شعر الجمهور بأنه قد تعلم الاعتدال والتأقلم والتكيف دونما تدمير . ذلك ان سوفوكليس يشيد بالبطل الذي يمضي الى النهايات المتطرفة المضادة ، لكن الجمهور يحتمل بصورة اكبر ان يستنتج ان عليه ان يخفف من غلوائه .

قد يساعد هذا في تفسير اشتها سوفوكليس بالورع والتقوى ، وهو يقدم كذلك شيئاً من المضمون لو احد من أبرز مفاهيم ارسطو الواردة في كتاب «فن الشعر» اي التطهير . وأيا كان ما عناه ارسطو ، فقد اختلف بوضوح مع زعم أفلاطون ان عرض الانفعالات العنيفة على المسرح يحتمل ان يؤدي الى قيام الناس بمحاكاة فيلوكتيتس أو هرقل على سبيل المثال بالصراخ والانين ألما بدلا من تعلم ضبط النفس . وقد اشار ارسطو الى ان العاطفيين من الناس ، وبصفة خاصة الأقل تعليما منهم ، يحتاجون الى شيء من التفريغ عن عواطفهم والتطهير ، وذلك على وجه الدقة لكي يسيروا في الحياة بمزيد من التحكم في النفس وضبطها . أما ما لم يدركه اي من افلاطون او ارسطو فهو ان جسارة معظم الناس هي من الهشاشة بحيث أنها يمكن ان تستنفد في تعرف لا يدوم الا ساعة لأوديب او انتيجونا ، ثم تعود روحهم بعد تحليقها القصير لتستقر عند مستوى اسمينا اخت انتيجونا ، او كريشيمبس اخت الكترا او كريون ، الذي يبرز اوديب من خلال مغاييرته له - وبهذا المعنى فان سوفوكليس يصبح معلماً معلماً حظى بالتقى التقليدي .

من ناحية اخرى ، فان افلاطون ينشئ مجتمعات ، في كل من «الجمهورية» و«القوانين» يحتل فيها الاعتدال والتوافق وضبط النفس مكانة رفيعة كأعراف تتبع ، ولا يسمح فيها بتراجيديات سوفوكليس . لكن العديد من القراء يؤثر فيهم بعمق اكبر بكثير رفض أفلاطون جعل نفسه تتكيف وتتوافق وان يلتزم الاعتدال ، لا لشيء الا لنزعتة المتشددة وروحه الادويبية . وقد يقتضي الامر من قارئه تدريب على يد افلاطون - اي من فيلسوف - ان يتجشم عناء قراءة «اوديب ملكا» على نحو ما قمت به .

الفصل الخامس

هوميروس وميلاد التراجيديا

(٢٩) كيف شكل هوميروس التراجيديا الاغريقية

كان هوميروس، من منظور أفلاطون، أعظم شعراء التراجيديا. أما أرسطو فقد علمنا ان نميز بمزيد من الدقة بين التراجيديا والملحمة، وأتينا لا ينبغي ان نفكر في وصف «اللياذة» بأنها تراجيديا. ولكن منذ نيتشه درج الناس من جديد على الإقرار بوجود شعراء تراجيديين لم يكتبوا تراجيديات، باعتبار ان ما يعد امراً حاسماً هو الرؤية التراجيدية. وبعض المسرحيات، التي سبق ان وصفت بأنها تراجيديات، ينظر اليها الآن على انها تعكس رؤية غير تراجيدية، بينما وضع بعض الروائيين في مرتبة سامية، بالنظر الى رؤيتهم التراجيدية. وليس هذا عودة الى أفلاطون، ذلك ان حكماً قيمياً لا أفلاطونياً على نحو عميق يلوّن هذا الاستخدام الجديد: فالافتراض المطروح هنا هو ان الكتاب الذين يتمتعون برؤية تراجيدية هم اكثر اهمية من اولئك الذين لم يحظوا بهذه الرؤية. أما ما يشكل الرؤية التراجيدية فهو اقل من ذلك وضوحاً بكثير. ولسوف نعود الى تناول هذه المسألة في الفصل المقبل.

يتمثل ما هو واضح في ان احدى ملحمتي هوميروس يمكن مرة اخرى ان تعد قصيدة تراجيدية. وهذا بالفعل يطرح الأمر على نحو يقل عن حقيقته. فاللياذة ليست، مثل «موبى ديك»، نقلاً للتراجيديا الى وسيط فني اخر، وانما بالأحرى كانت «اللياذة» مصدر الهام لاسخيلوس وسوفوكليس. وتمثل تراجيدياتها محاولات ناجحة لنقل ما وصفه اسخيلوس بأنه «شرائع من مأدبة هوميروس العظيمة» (١)

دعنا نحاول الاجابة على سؤالين فيما يتعلق باللياذة: ما الذي ورثه اسخيلوس وسوفوكليس على وجه الدقة منها؟ هل لها بعد فلسفي، هل هي تقدم لنا تجربة حياتية، رؤية من نوع ما للوضع الانساني؟

لن يتضمن هذا الاستفسار ذلك النوع من التحليل الدقيق للعقدة الذي حاولنا القيام به في حالة «أوديب ملكاً». فالنقطة المقصودة هنا ليست تكرار الاجراء نفسه بالنسبة لنص مختلف، وانما توسيع نطاق منظورنا، ويفترض العديد من الفلاسفة والنقاد ان هناك رؤية من نوع واحد هي التي يمكن ان توصف بأنها تراجيدية، وان لم يكتروا بتوصيفها بدقة، او ان هناك نوعاً واحداً من المسرحيات هو الذي يستحق ان يدعى بالتراجيديا - هو عادة من نوع «أوديب ملكاً» او «انتيجونا» - ثم يقيسون مادة وافرة بهذا المعيار، ونحن «لن» نسقط نتائج دراستنا لـ «أوديب ملكاً» على «اللياذة» بل الامر على العكس، فنحن ينبغي ان نكون على استعداد لاكتشاف رؤى عديدة، احداها عند سوفوكليس واخرى عند هوميروس، وثالثة عند اسخيلوس، ورابعة عند يوربيديس. ولهذا السبب فان الحس بالحياة في «اللياذة» مختلف تمام الاختلاف عن نظيره في «الوديسة» والحس بالحياة الذي نجده في تراجيديات سوفوكليس الأخيرة ليس هو على وجه الدقة ذلك الذي وجدناه في «أوديب ملكاً».

كان «شكل» اللياذة في المقام الأول هو الذي ترك بصمته على التراجيديا الاغريقية. ويبدو

محيرا ، لأن الشكل هو على وجه الدقة على نحو ما يذكر ريو E.Rieu في مقدمة ترجمته النثرية : «يتألف نصف القصيدة من خطاب» (٢) بل ان جروب يفوق هذا التقدير في ترجمته لكتاب «فن الشعر» ، اذ يقول : «يقال ان ثلاثة اخماس «اللياذة» هي في صورة حديث مباشر» (٦ ن) .

اضافة الى ذلك ، فان هوميروس لم يسرد احداث السنوات العشر التي استغرقتها الحرب ، ولا حتى ابرز احداث حرب طروادة ، بل هو يختار موضوعا واحداً ، هو غضب اخيل ، ويقصر قصيدته على زمن محدود بصورة مدهشة . اما الاحداث الواقعة خارج هذا المدى الزمني والتي يرغب في طرحها فإنه يقدمها من خلال الاحاديث .

وكان مبدءاً الترتيب الذي نظم به قصته هو الصراع . وعلى اوضح المستويات ، فقد تصور الحرب باعتبارها سلاسل من الصراعات . ومن الواضح ان تلك ليست الطريقة الوحيدة للنظر الى الحرب . فرواية « كل شيء هادىء في الجهة الغربية » In Westen nichts Neues ، (١٩٢٩) تمضي الى النقيض المتطرف ، وقد كانت رؤية تولستوي للحرب مختلفة كذلك . وفي «اللياذة» يتجاوز الاقتان بالصراعات الحرب ، ويشمل على سبيل المثال الصورة المسهبة للالعاب الجنائزية ، ووراء ذلك ايضا ، يدفع غضب اخيل به اولا في مواجهة اجاممنون والاخيين ثم عقب ذلك في مواجهة هكتور والطرواديين ، ثم يتراجع في المواجهة مع الملك العجوز بريام .

لقد سبق ان رأينا ان سوفوكليس قد نظم عقدة «اوديب ملكا» في صورة سلاسل من الصدامات بين اوديب وبين اولئك الذين يدو له انهم معرقلون لبحثه عن الحقيقة ، وفي «انتيجونا» لمحن الصدام الاخلاقي الهائل بين البطلة وبين كريون اضافة الى صدامات فرعية اخرى عديدة ، بين انتيجونا واختها ، بين كريون وابنه ، بين كريون وتيريزياس . ولكن اسخيلوس كان هو اول من طور هذا الشكل من قلب النموذج الاصلي الذي أبدعه هوميروس ، في المسرحيات التي أعقبت «الفرس» و «سبعة ضد طيبة» . وهناك في «الضارعات» صراع جلي بين العذارى ومطاردتين ، فيما هم يحاولون التأثير في الملك في اتجاهين متعارضين . وفي «الاورستية» نسجت كل مسرحية حول صراع مختلف : اولا كليتمنتر ضد اجاممنون ، ثم اورست ضد كليمنسترا ، وأخيراً ابوللو ضد ربات الانتقام . هنا يحذو اسخيلوس حذو هوميروس في إدراج الالهة أنفسهم ، وهو في مسرحيته «برومثيوس» يدفع التبتان في مواجهة زيوس ذاته .

ليس من الختمي بحال ان تصاغ المسرحيات ، بل والتراجيديات ، على هذا النحو . كما ان النصف الاول من مسرحية سوفوكليس «اياس» ليس مصاغاً بهذه الطريقة ، وانما بعد انتحار اياس فحسب تتطور العقدة الى صراع بين تيوسر من ناحية وبين مينيلوس واجاممنون من ناحية اخرى . وفي التراجيديات التي تعد من روائع اسخيلوس وسوفوكليس يبدو تأثير تصميم هوميروس للعمل الفني كأوضح ما يكون .

لم يقتصر ما ورثه شعراء التراجيديا من «اللياذة» بحال على الشكل ، فما يثير الاهتمام بصورة اكبر هو الاستمرارية في «الموضوع» ، التأكيد المحوري على فئات الجود الانساني . فقد نظم هوميروس الشعر في ضروب المعاناة ومصارع الرجال الشجعان والعواطف العمياء ، وان تكن شائخة ، التي دفعت بهم الى ما اقدموا عليه ، وتغنى بمجد المعاناة وبصفة خاصة المصارع العنيفة التي لقيها الابطال . ويعد هذا أبعد ما يكون عن ان يمثل مادة واضحة لقصيدة طويلة . والبكائيات التي تمزق القلب موجودة في العديد من الحضارات . ولكن القصائد التي وضعت في طول قصائد هوميروس او اسخيلوس او سوفوكليس تعالج بصفة عامة الأعمال الفلذة او ربما الحب ولكنها لا تتناول بصورة جوهرية الموت والحزن . و«اللياذة» انها أنشأت نوعاً جديداً من الأدب مضت به التراجيديا الاغريقية قدماً .

هناك سمة ثالثة لـ «اللياذة» تركت تأثيراً حاسماً على التراجيديا الاغريقية ، هي «الانسانية العميقة» التي تعيش المعاناة «باعتبارها كذلك والموت بحسابه موتاً ، حتى وهما يجلان بساحة العدو . وقد تصور فقرتان هذه النقطة قتلها ديوميديس كلاهما ، تاركاً اباهما عمزق الفؤاد» (٣) وعقب ذلك يشبه ديوميديس أسلحته بقوس باريس قائلاً : «لمسة منها ويلقى الرجل حتفه وتحمش زوجته خديها ، ويتم أطفاله» . . . (٧ : ٢ : ٢١ : ٣٩١ وما بعدها) .

قليلة هي الأعمال الادبية العالمية التي تسجل مثل هذا العدد الكبير من المصارع . والنغمة السائدة بعيدة عن العاطفية ، فاهتمام الشاعر الفكري في حدة عاطفته . وفي هذا المجال ايضاً ضرب مثالا للتراجيديين الثلاثة العظام ، فهو يهتم اهتماماً متواصلاً بالموضع الذي اخترق فيه الرمح الجسد وما اذا كان قد خرج من الجانب الاخر منه . وهو يحظى بالانتباه العلمي للاغريق حيال الحقيقة . ولكن على الرغم من هذا كله ، فان الموت يظل هو الموت ، والحزن هو الحزن ، والممحارين ، ايا كان الجانب الذي يقاثلون فيه أمهات واءاء ، ولعديد منهم زوجات وأطفال .

والمثال الاكثر بروزاً هو ذلك المشهد بين هكتور واندروماخي . «قالت : انك لا تكترث يا هكتور بولدك الصغير وزوجتك التمسعة التي ستجعل منها ارملة عما قريب . . . وخير لي ان اموت قبل فقدك ، لأنه لا سلوى لي حين تلقى حتفك ، ولن يبقى لي الا الحزن ، فقد مات ابي ورَحَلت امي في الهالكين . فتك اخيل العظيم بأبي حينما هدم مدينتنا الجميلة . . . وكان لي من الاخوة سبعة ، مضوا جميعاً الى دار هاديس في يوم واحد . . . فانت لي الآن الاب والأم والأخ والزوج الحبيب معا . . . فلا تترك اليتيم لولدك والأيم لي» . . .

ويرد هكتور قائلاً : «لو أني توأيت كالجبان ، ورفضت القتال ، لما كان بمقدوري مواجهة الطرواديين والطرواديات الضافيات الاردية قط . فضلاً عن هذا فقد دربت نفسي على الدوام ، كجندي طيب لأحتل مكاني في الصف الاول ولأنتزع المجد لابي ولنفسي . واني لموقن في قرارة نفسي بانه سيأتي يوم تدمر فيه إليوم المقدسة ومعها بريام وشعب بريام ذي الحرية الدردارية . لكن ما يُدخل

الاسى في قلبي ليس التفكير فيما سيعانيه الطروداديون او هيكاي ذاتها او الملك بريام او اخوتي البواسل جميعا الذين سيلقي بهم العدو الى التراب بقدر ما هو التفكير فيك، وقد جرك بعض مسلحي الآخيين والدموع تغللك الى عالم العبودية. واني لاراك هناك في ارجوس تكدحين في النسج من اجل امرأة اخرى، او تحملين الماء من نبع غريب، كادحة، عاجزة لا تملك من امرها شيئا. . آه، ليت الارض تطبق علىّ قبل ان اسمع الصرخات التي تطلقينها وهم يجرونك بعيدا». وحينما انهي هكتور حديثه مدّ ذراعيه ليحتضن ولده، ولكن الطفل لاذبصدر حاضنته المزنة صارخا، وقد اربعه مظهر ابيه، اذ اخافته رؤية برونز الخوذة وشعر الخيل الذي يتدلى منها. . . فقهقه أبواه ضاحكين. لكن هكتور النبيل سارع بنزع خوذه، ووضع هذا الشيء المتألق على الارض. ثم قبل ولده، ودغدغه بين ذراعيه، ودعا زيوس والالهة الآخرين قائلاً: «بازيوس ويا أيتها الالهة الأخرى، امنحوني ان يكون ولدي هذا مثلي بارزاً في طروادة، قويا وشجاعا مثلي، ملكا قويا متوّجاً على اليوم، وليقل الناس حينما يعود من المعركة: «هو ذا رجل فاق أباه» الا فليرجع الى داره بشكة عدوه المضرجة بدمه بعد قتله، فنقر بذلك عين امه ويثلج صدرها» وأعطى الولد لزوجته. . . وقال «. . . ما من احد سيبحث بي الى هاديس قبل ان يحم قضائي. لكن القضاء شيء لا يستطيع ابن انثى، جباناً كان او باسلاً، ان يلوذ بالفرار منه. فاذهبي الى الدار الان، وثابري على اداء اعمالك. . الحرب شأن كل رجل في اليوم، وهي شأني قبل الجميع. . «وفيا هكتور المجيد يتحدث التقت خوذه بشعر الحصان الذي يتوّجها، واتخذت زوجته سبيلها الى الدار وهي تذرف الدمع فيضاً وتتلفت بعينها الى الوراء. وهناك في دار هكتور قاتل البشر وجدت عدداً من جواريا فدفعتهن جميعاً الى الانخراط في النحيب. وهكذا مضين في حدادهن على هكتور في داره رغم انه كان لا يزال على قيد الحياة. . .» (١٢٨ وما بعدها: ٦: ٤٠٥ وما بعدها).

هنا نجد النموذج الاصلي الشامخ لمسرحية «الفرس» لاسخيلوس، التي جعل الشاعر رفاهه الأثينيين يعاشون فيها ضروب معاناة أعدائهم ومصارعهم والهزيمة المنكرة التي حاقت باكرزكسيس من خلال عيني الملكة اتوسا امه. وفي «سبعة ضد طيبة» حيث يسود اتيوكليس خشبة المسرح، ليس هناك افتراض بأنه في الجانب الذي يحالفه الصواب، وهو ليس كذلك بالفعل، كما ان أخاه بولينيكيس العدو ليس هناك كذلك افتراض بأنه في الجانب الذي يواتيه الصواب. انهما معا اثنان من البشر، اخوان، يوشكان على ان يلقيا حتفيهما كل منهما على يد الاخر. وحتى في «الاورستيه» ليس هناك «أشرار» و«أخيار»: أجائون بعيد عن ان يعد خيراً، وكليتمنسترا ليست مجرد وحش فحسب، يهتف المرء بها مزدرياً لدى ظهورها على خشبة المسرح. وهي، على العكس من اختها البعيدة، ليدي مكبث، عندها بعض الحق ايضاً. لقد تم التسامي بالفروسية في التراجيديا الاغريقية الى مستوى تصبح معه رؤية للحياة: فلم تكن هناك ذات يوم في الماضي البعيد حرب بين خصوم لكل منهم جدارته فحسب، وانما في صراعات الإنسان مع الانسان هناك على النحو ذاته بعض الانسانية وبعض الحق على جانبي

الصراع كليهما .

لا يعني هذا على الإطلاق ان مشاعر التعاطف لدينا تقسم بصورة متساوية ، بل الامر أبعد ما يكن عن ذلك ، فنحن اذ نقرأ او نشاهد «برومثيوس» نتوحد معه ، غير اننا لا نستطيع ان نشكك في أنه في التتمة يلقي زيوس آذانا صاغية بدوره . وحينما قال ارسطو انه لا مكان في التراجيديا للشخصيات المجردة كلية من المناقب ، وحينما عاب على يوريبيديس جعله فيلادوس مغرقا في الشر في مسرحيته «اورست» وحينما ذهب هيجل بعد ذلك بواحد وعشرين قرنا الى القول بأنه من صلب التراجيديا ذاته ان يصطدم الخير مع الخير ، لا مع الشر ، فقد كان كل منهما يضفي الطابع العقلاني على تراث هوميروس الانساني .

ليس هناك سبب ضروري كائنا ما كان في تراجيديا عظمى لعدم إمكان وجود ابا جو او جونيريل ، فما ان حلت التأثيرات المسيحية محل «الالياذة» حتى ظهرت الشخصيات الشريرة في التراجيديا . كما انه ليس من المستحيل الشعور بانفعالات تراجيدية — بل وبالرعب والرحمة — حينما يلقي الخير الهزيمة على يد الشر . وليس استلهام التراجيديا الاغريقية للالهام من انسانية هوميروس غير العادية الاحقية تاريخية فحسب . وقد كتب الكثير عن ميلاد التراجيديا من رحم طقوس افتراضية ، وقد حان الوقت لأن نرصد «ميلاد التراجيديا من رحم روح هوميروس» .

لقد بحثنا النقاط الثلاث الجوهرية : السمات الشكلية ، التأكيد على فظائع الوجود ، وانسانية «الالياذة» اما النقاط الاقل اهمية فهي لا نهاية لها . فلنكتف بثلاث صور لها .

ان ما يثير غضب اخيل الشديد هو قرار اجاممنون انتزاع خليلته بريزيس . وفي النشيد التاسع عشر تعاد أخيراً الى أخيل ، وتتحدث للمرة الأولى . وهي تبدو في النشيد الأول بصفة جوهرية رمزاً للمكانة ، فاذا كان اجاممنون قد اضطر الى تسليم خليلته الأسيرة بناء على دعوة اخيل ، فانه سيتزع خليلته اخيل ليعوض خسارته وليحط من شأن اخيل الذي الحق به الخزي امام الآخيين المجتمعين . لم يبد الامر كما لو كانت الفتاة ذاتها يدور حولها التفكير باعتبارها كائنا بشريا له حقوقه ، وفي مرحلة لاحقة سيكون بمثابة صدمة لنا حينما نتحدث فجأة ، ولا يبدو ان كلماتها ينبغي ان تكون جديرة بالمرأة التي سببت ، وان لم يكن ذلك من اختيارها ، غضب اخيل الشديد ، الذي جلب على الآخيين كل هذا العناء .

لكنها لا تتحدث حديثاً عادياً .

«هكذا عادت بريزيس مرة اخرى ، جميلة كافروديت الذهبية ، لكنها حينما رأت باتروكلوس ممدداً هنالك وقد تعاوره البرونز الحاد ، نددت عنها صرخة ثاقبة ، وألقت بنفسها على جنبائه ، وضربت صدرها وعنقها الرقيق وخديها الاسيلين بيديها . جميلة مثل ربة في حزنها صاحت : «يا للحسرة يا باتروكلوس ، يا بهجة قلبي ! يا لحسرتي على نفسي ! لقد تركتك في هذا الكوخ حياً حينما ذهبت بعيدا ،

وها أنذا قد عدت يا اميري لأجدك ميتا. هكذا هي حياتي، سلسلة لا تنتهي من البؤس، . لقد رأيت زوجي الذي منحني ابي وأمي له يرقد وقد تعاوره البرونز القاسي أمام مدينته، وشاهدت اخوتي الثلاثة، اخوتي الاعزاء، الذين حملتهم الام التي وضعتني، وهم يلاقون حتفهم جميعاً. لكنك انت، حينما قتل اخيل السريع العدو وأجل وخرب مدينة الملك ماينيس، لم تدعني انخرط حتى في البكاء، قلت انك ستجعلني زوجة الامير اخيل الشرعية وتاخذني في سفنك الى فثيا وتقيم لي حفل زفاف بين ظهراي المرميدون، كنت رقيقاً معي على الدوام. فكيف يمكنني الكف أبداً عن الحداد عليك؟ (٣٦١: ١٩: ٢٨٢ وما بعدها).

هذا هو النموذج الاصيل لأشد المشاهد تقطيعاً لنياط القلب عند اسخيلوس، وهو المشهد الذي تندفع فيه كساندرا في التعديد بعد ان ظلت صامته طويلاً حتى ليظن الجمهور أنها لن تنطق في المسرحية قط. وبذكرنا سوفوكليس كذلك بشعور هوميروس نحو بريزيس حينما يثير مشاعر التعاطف فينا حيال تكميسا خلية اياس الاسيرة على نحو ما يصورها.

تدور النقطة الثانية حول جملة واحدة: لم نمقت هاديس * اكثر من اي اله آخر ان لأنه بالغ العناد لا يلين لأحد؟ (١٦٥ : ٩ : ١٥٨). لقد أوضحنا في مناقشتنا للهايريس (راجع البحث الخامس عشر من هذا الكتاب) ان أيا من ارسطو او الشعراء التراجيديين لم يعتبر الكبرياء خطيئة. وكل ابطال «اللياذة» يتسمون بالكبرياء، وهم غالباً ما يقررون صراحة كيف انهم افضل من هذا الرجل او ذاك، واخيل لا يكثر بأن يقول انه افضل الجميع، وهو ما يقرره هوميروس، فلا ضير من قوله هذا (٤) لم تكن الكبرياء خطيئة، ولكن التصلب والعناد كان خطيئة. فعلى الانسان ان يعرف قدره والا يفتدع نفسه فيما يتعلق بهذا، سواء بالتدني بنفسه او بالادعاء بأكثر مما له، لكن عليه كذلك ان يدرك انسانية الآخرين وان يكون على استعداد للتراجع، على نحو ما يفعل اجامنون بالنسبة لأخيل، وعلى نحو ما يفعل اخيل في النشيد الأخير بالنسبة لبريام. فعلى البشر ان يصغوا الى صوت العقل وان يتفاهموا فيما بينهم، بدلاً من ان يكونوا ممن لا يتراجعون ولا يعرفون الهوادة كالموت. ويمرور الوقت أصبح هذا المعيار هو الموضوع المحوري في الثلاثية التي نظمها اسخيلوس عن برومئوس، حيث يطبقه الشاعر على التيتان وعلى زيوس نفسه.

والنقطة الثالثة ترتبط بشكل وثيق بالنقطة الثانية، فهي تدور حول صورة آريس، اله الحرب. ففي قصيدة حول حرب طروادة تتغنى بغضب اخيل، قد يتوقع المرء الاحتفاء بآريس على نحو يفوق الآلهة الآخرين جميعاً. ولكن في المشهدين اللذين تجرحه اثينا فيها وتتفوق عليه نراها تنهال عليه تقريعا بكراهية واحتقار لا يحسها المرء بصفة عامة تجاه العدو (٥)، وفي الحالة الأولى حينما يصعد الى زيوس «والدم الخالد يتدفق من جرحه ويقدم شكواه فان رد زيوس يذكرنا بكلمات اجامنون عن هاديس.

* هاديس: إله الموت والعالم السفلي في الميثولوجيا الاغريقية، ويستخدم اسمه كذلك للإشارة الى العالم تحت الأرض الذي ترحل اليه أرواح الموتى

فزيوس يرمقه بنظرة حانقة، يشتمه، ويقول له: «ليس هناك ما تستمتع به كالعراك والقتال. وهذا هو السبب في أني أكرهك أكثر من أي الهة أخرى على الأوليمب. ولأملك هيرا أيضا رأس عنيده ومزاج متقلب، ولقد وجدت دائما أن من الصعب كبح جماحها بالكلمات وحدها، أني لا شك في أنها هي التي بدأت هذا الأمر وألقت بك إلى حضيبض المتاعب. غير أنني لا اعتزم تركك تلقى المزيد من العناء، بما أنك من لحمي ودمي، وأملك زوجتي. ولكن لو أن أي الهة أخرى قدر له أن ينجب ولدا خبيثا مثلك لوجدت نفسك منذ زمان بعيد في حفرة أضيق من تلك التي يعاني أهوالها أبناء اورانوس».

من الجلي أن هذا ليس مجازا مباشرا وهو ميروس يقوم بما يصنعه عامة بتشيهاته، التي على الرغم من أنها تطرح فيها يبدو لجعل نقطة ما تنبض بالحياة، أنها تكتسب سريعا حياة خاصة بها وتأخذ في التكاثر. وهنا أيضا من السهل أن يغيب الطرح عن ناظرينا مع تطور الصورة. فالحياة التي تتمحور حول العراك والقتل نحس أنها كريمة، على الرغم من أن الرجل الشجاع حينما يفرض عليه القتال يرى ذمته. ولكن من الأفضل من ذلك بكثير أن يتبادل الحديث وأن يلين قليلا ويتجنب الحرب.

تغطي الربة أثينا بالحب على نحو يفوق أي إله آخر، وهي بمثابة النموذج الأصلي لتلك الروح التي عبر عنها بركليز، صديق سوفوكليس ورجل الدولة الأول في أثينا، في خطابه الجنائزي العظيم، حيث يقول: «إننا نؤثر أن نلقى الخطر بقلب جدلان، ولكن دونما تدريب محض. نحن لا نستبق الألم انتظارا له، رغم أنه حينما تحين ساعة الجد فان بمقدورنا أن نكون في بسالة أولئك الذين لم يسمحو لأنفسهم قط بالراحة. . . إننا عشاق ما هو جميل، لكن أذواقنا بسيطة، نرعى العقل، دونما فقدان للرجولة. . . وفي رأينا أن أكبر معوق للعمل ليس هو النقاش، وإنما الافتقار إلى تلك المعرفة التي تكتسب بالنقاش تأهبا للعمل. . . وبقينا أنهم سيعدون أشجع الناس أولئك الذين بعد أن امتلكوا ناصية أوضح المعاني للآلام والملاذات في الحياة معا لا يتراجعون بسبب ذلك أمام الخطر» (٦).

لقد ترك هوميروس بصمته لا على شعراء التراجيديا وحدهم، وإنما على بركليز كذلك، وما من حاجة تدعونا إلى التعجب إزاء المكانة الرفيعة التي احتلها في أثينا، أو حيال شعور أفلاطون بأن الفيلسوف الذي يرغب في اشد القطيعة مع انماط تفكير الماضي فعليه أن يعتبر هوميروس أعدى أعدائه. أما الغريب فهو أن أفلاطون طالع هوميروس بمثل هذه الروح المتشددة.

(٣٠) الآلهة في «اللياذة»

لم يقدر لشيء أن يحول دون قراءة رشيدة لـ «اللياذة» مثلما قدر للفشل المتواتر في فهم دور الآلهة عند هوميروس. فالمرء يفترض أن الآلهة هم قوى فائقة للطبيعة، وقد كان هوميروس ممن يؤمنون بتعدد الآلهة. وحتى لاتي مور Lattimore في مقدمته البالغة الحساسية لترجمته الشعرية لـ «اللياذة» يتحدث مرارا وتكرارا عن العون الفائت للطبيعة. ولكن مفهوم ما هو فائق للطبيعة لا مكان له عند هوميروس

فهو يتضمن مفارقة تاريخية، وإشارة إلى رؤية للعالم غير متجانسة كلية، ويحول دون فهم تجربة الحياة في «الليادة».

إن القصيدة تحفل بالإشارات إلى الآلهة، وهي إشارات قابلة للترجمة طواعية إلى لغة طبيعية -natu-ralistic. وهناك عددا من الأمثلة البارزة: هكذا دعا اجامنون لكن زيوس لم يكن على استعداد لمنحه ما أراد. فتقبل أضحيتيه: «هكذا دعا اجامنون، لكن زيوس لم يكن على استعداد لمنحه ما أراد فتقبل أضحيتيه، وبعث له مقابلها حنة مضاعفة». (٤١٩: ٢: ٥١) وبتعبير آخر فإن ثور اجامنون ذا السنوات الخمس ضاع هدرا، ولكن الاجمل من هذا ان يقال: «لكنه تقبل أضحيتيه وضاعف محنه».

وبدلا من القول: «لكن ذلك لم يقدر له ان يحدث» فإن هوميروس يقول: «لكن زيوس ما كان لمنحه إياه» (٢) وحيث كان حريا بنا ان نقول: «لا بد ان فطنته غابت عنه» يقول هوميروس: «لكن زيوس بن كرونوس» (٨) (لا بد) قد سلب جلوكون فطنته، لأنه بادل ديوميديس شبكة ذهبية مقابل شبكة من البرونز، ما قيمته مائة ثور لقاء ما قيمته تسعة ثيران (١٢٣: ٦ و ٢٣٤ وما بعدها).

في النشيد الحادي عشر لا يفلح ديوميديس في قتل هكتور، بعد ان كان قاب قوسين أو أدنى من ذلك، فيصبح هاتفا به: «أيها الكلب المهجين... مرة أخرى رعاك فويوس أبو للو... لكننا سنلتقي من جديد، وعندئذ سأقضي عليك اذا وجدت بدوري لها يساعدني. أما الآن فساجرب حظي في مواجهة الباقيين» (٣٦٢: ١١: ٢، ٧) وما بعدها).

والجملة الأخيرة يترجمها لا تيمور بصورة حرفية على نحو اكبر وان لم يكللها التوفيق من منظور قواعد اللغة، حيث يقول: «الآن علي أن اطارد من استطيع اقتناصه من الآخرين» ان هوميروس لا يأتي على ذكر الحظ، وحينما يتحدث عما قد ندعوه بالحظ فانه يأتي على ذكر الآلهة كما في هذه الفقرة.

ويمكن ان يكون ما هتف به ديوميديس في أعقاب هكتور شيئا من هذا القبيل: ليساعدك الرب ان قدر لي ان اجد الها يمدني بعونه او: مرة أخرى وإتاك حظك، أيها الكلب المهجين، سيأتي اليوم الذي يواتيني فيه حظي، وعندئذ فلترحمك الآلهة! او: ليس الافضل هو الذي يفوز دوما، فلقاءاتنا تخضع لحظ قلب، وقد كان هذا يومك أيها الكلب المهجين، ولكن اذا التقينا مرة أخرى، وتعاذل كل شيء بيننا، فلن ينقذك حظك، أيها الكلب، وستلقى حتفك على يدي.

في نهاية النشيد السابع، يقيم الأخيون والطراوديون الولايم على امتداد الليل «لكن زيوس الحكيم، وقد كان يدبر لهم الشر في قلبه طوال الليل، راح يرسل الرعود منذراً، فاصفرت وجوههم خوفا، وراحوا يسكبون الخمر على الارض من كئوسهم قرباناً، ولم يجرؤ رجل واحد على الاحتساء قبل ان يقدم قرباناً». . لقد كان الرعد هو الذي يدوي، لكنهم رأوا فيه نذيرا مروعا.

غير بعيد عن مستهل النشيد ذاته نجد فقرة أكثر استفاضة: «اقتعدوا الارض جميعاً، وجعل اجامنون الجنود الآخرين يحذون حذوهم. وجثم ابوللو ذو القوس الفضي وأثينا في هيئة نسرين على

شجرة حور مقدسة عند زيوس حامل الدرع واستمتعا بمرأى كل أولئك المحاربين الطرواديين والآخرين وهم جالسون هناك في السهل صفاً اثر الآخر، يتألقون بالتروس والخوذ والحراب، مثل سطح البحر المكفهر حينها تشرع الريح الغربية في الهبوب، فتمتوج عبره» (١٣٣: ٧: ٥٤ وما بعدها). لا يرى المرء في مناطق شاسعة من العالم الغربي اليوم النصور، وقد توارى الموت والمرض والهرم. أما في كلكتا فان النصور لا تزال تجثم على الاشجار في المدينة في انتظار الموت في الشوارع، والمرض والعناء وتحمل الهرم يهاجم الحواس في كل مكان. ولكن عند هوميروس فحسب وفيما الموت دائم الحضور بالنسبة للعوي فان النسرين الجاثمين على الشجرة تتم معايشتهما باعتبارهما ابوللو واثينا، وهما يبتهجان لمشهد جميل قوامه التروس والخوذ والحراب، وفي غمار هذه الرؤية، لا يفقد الموت حدثه، ولا تفقد الحياة جمالها. والنسران ذاتهما ليسا تأنيبا للدنيا.

عندما يقص تطور العجوز كيف ان رجلا اخر اخفى جواده، ولكن «على الرغم من انني مضيت على قدمي، ربت اثينا الامر بحيث انني فقت حتى ساققي عرباتنا» (٢١٦: ١١: ٧٢٠) فاننا لا ينبغي ان نعتبر هذا مثالا للعون الفائق للطبيعة، وانما ينبغي بالاحرى ان نعهده ضرب رجل متواضع صفحا عما قام به، ونعتبره شيئا من قبيل القول: لقد كنت محظوظا يومذاك.

حينما يقول هوميروس: «ضج الطرواديون في حماقتهم صائحين بالموافقة، فقد أودت بالاس اثينا بحكمتهم (٣٤٥: ١٨: ٣١٠) فانه لا يشير الى تدخل فائق للطبيعة، وانما الى العنصر الذي يتعذر التنبؤ به في شئون البشر، فلم يكن الطرواديون دائما على هذا القدر الكبير من الحماقة، وما كان بمقدور المرء ان يقول انهم تصرفوا على نحو ملائم، لكنه مما يميز الشئون الانسانية ان رجلا عاقلين في كل ما عدا ذلك يتحمسون احيانا لخطة تفتقر الى الحكمة.

وحيا ينظر اخيل الى شكته الجديدة، ويصبح دهشاً: «هذا حقاً هو ما يليق ان يكون من صنع السماء، وما كان لمخلوق فان ان يصنع مثله» (٣٥٤: ١٩: ٢١) فان هذا يلقي الضوء على الصورة المسهبة الخاصة بقيام هيفيا يستوس بصنع الشكة: كانت شكة أخيل فريدة، وما كان صانع بشري ليبدعها.

هناك عدد كبير من الفقرات ينتمي الى نمط اخر: «في هذه الاثناء حملت ايريس الانباء الى هيلين» ييضاء الذراعين، وقد تنكرت في هيئة لاوديسا اجمل بنات بريام التي زوجت من هيلكاون بن انطينور (٦٢: ٣: ١٢١). وسيكون ممالا طائل وراءه ان نؤكد ان الاوديسا لم تكن هي التي حملت الانباء، وسيكون اكثر توفيقا ان نقول ان الربية الرسالة قد تحدثت من خلال الاوديسا، او بتعبير اخر ان النبأ لم يكن بالشئ الهين، وانما تكتنفه الالهية، وسيكون ممالا طائل وراءه ان تقتطف العديد من العبارات الماثلة (٩). فلنكتف بعباراة واحدة اخرى: «اتخذ الرب هيئة رسول، بريفاً بن إيجيتوس، الذي كان اثيرا عند اينياس، بعد ان خدم أباه كرسول حتى علت به السن. بادره ابوللو بن زيوس في هيئته تلك

وقال . . . « ٣٢٤: ١٧: ٣٢٣ وما بعدها ».

ليس من الممكن، عند هوميروس، ان نحدد على وجه الدقة ما اذا كان الرجل الذي يلقاه المرء او المرأة التي يصادفها ويحدثها كائنًا بشريًا، ام إلها. (١٠) وحينما يلتقي ديوميديس جلوكوس فانه يقول: « الوليل لأباء اولئك الذين يعرضون انفسهم لشدة بأسى. اما اذا كنت احد الارباب الخالدين، هبطت من السماء فلن اتصدى لقتالك، لانني لا اجروء على مجارة الارباب في عليائها»، ثم يمضي فيحدثنا عن بطل أقدم على ذلك على وجه الدقة (١٢٠: ٤: ١٢٨ وما بعدها).

في بعض الفقرات يرتبط اثنان او اكثر من المؤثرات التي بحثنا امرها هنا. في النشيد الثالث يرمي مينيللاوس باريس بحريقه، فيفلت هذا من الموت بعد ان شارفه ثم يضرب مينيللاوس خوذة باريس بسيفه، لكن السيف يتحطم، فيصبح مينيللاوس دهشًا: ايها الأب زيوس . . . هل هناك رب اكثر حبا للأذى منك؟ لكن مينيللاوس يهاجم باريس مرة اخرى، فامسك به من غرة خوذته المصنوعة من شعر الخيل «وكان حريًا بمينيللاوس حقًا ان يأسره ويتوج نفسه بالمجد لولا سرعة افروديت بنت زيوس التي شاهدهت ما يجري فقطعت حزام خوذة باريس، على الرغم من انه مصنوع من جلد ثور ذبيح. فبقيت الخوذة وحدها فارغة في قبضة مينيللاوس النبيل الضخمة». ثم تستغل افروديت غمامة كثيفة للمضي بباريس بعيدا الى مخدع هيلين. وعقب ذلك تمضى الالهة لتعثر على هيلين التي تعطي برجا شامخا وسط جمع من النسوة، فتتخذ افروديت هيئة امرأة عجوز وتبلغ هيلين بأن عليها ان توافي باريس في المخدع (٧٣: ٣: ٣٦٥ وما بعدها).

في النصف الاول من هذه الفقرة، ينسب ما هو غير مألوف الى الالهة، فهو ميروس يجعل مينيللاوس يوجه الاتهام الى زيوس، ويدفع بأفروديت الى الساحة، بينما كان حريًا بعصر لاحق ان يتحدث عن قلب المقادير او عن سوء الحظ البالغ او عن الدهر الخثون. ولكن على اي نحو نفسر تحليق باريس الى مخدع هيلين؟ هل انتهز فرصة الغمامة الكثيفة او النقع الذي اثاره القتال سمح للجبن والشهوة بأن يأخذاه من الميدان الى هيلين؟ هل يلفق هوميروس مجازًا قيام افروديت بقطع حزام الخوذة؟ وحينما تستحث المرأة العجوز هيلين الى الذهاب الى المخدع فهل هي امرأة عجوز حقًا ام هي افروديت ام تقلقل الشهوة في صدر هيلين؟ من الواضح ان هذه الاسئلة ليست جديدة، فهي تطرح التساؤل عما وقع «حقًا» كما لو كانت الصورة التي يقدمها لنا هوميروس تقوم على أساس رؤية شهود عيان وعلى وثائق ترى هل كان من عادة هوميروس «حقًا» ان يناجي نفسه باشعار بطولية خماسية التفاعيل؟

ان ما يقدمه شاعر في صورة مناجاة للنفس، كاشفا عن انسان يحاور ذاته، قد يقدمه شاعر آخر في صورة حوار، ومن شأن هوميروس ان يدفع باله او الهة الى رحاب مثل هذا الحوار. لا ينبغي على ذلك القول بأن تلك ليست الا مجرد طرق في الحديث مجردة من كل اهمية. ولكن قبل ان ندخل الى ميدان اي تفسير شامل دعنا نمحس فقرة اخيرة من النشيد الخامس.

تطلب ملكة السماء نجلاء العينين هيرا من زيوس ان «يأمر اثينا بأن تزور الجبهة وترتب نقض الطرواديين للهدنة، فتهدأ اثينا «كنجم مذنب يرسله زيوس تحذيرا للبحارة. . فيقبل متوهجا عبر السماء قاذفا شرراً لا حصر له. اما الطرواديون والآخيون فقد اصابهم الفزع لرآه».

ونظر كل رجل إلى جاره وعلى شفثيه سؤال : هل يعني هذا نشوب الحرب بكل فظائرها من جديد؟. وفي هذه الأثناء أخفت أثينا نفسها في هيئة رجل وتسملت الى صفوف الطرواديين في صورة محارب عملاق يدعى لاودوكوس بن انطينيور . ثم بحثت عن بنداروس وأشارت عليه بأنه «لورمي مينيللاوس بسهم لكملت نفسك بغار المجد وأقنعت بلاغة أثينا ذلك الاحق، وهكذا نقضت الهدنة واستؤنفت الحرب» (٧٨ : ٤ : ٥ وما بعدها)

من الواضح أن لهذه الحادثة أهمية كبرى . ولا معنى لأن نتساءل عما حدث «حقاً»، ولكنه من الجلي أن شاعراً آخر كان حرياً به أن يروي القصة على نحو مختلف، منحياً الالهة جانباً . فشكسبير، على سبيل المثال، كان يمكن أن يحتفظ بالنجم المذنب للإشارة الى ان الوقت كان وقت اضطراب، وربما كتب حواراً يعمد فيه بنداروس في بادئ الامر الى مقاومة لاودوكوس في اقتراحه ذاك، او حوار يزن فيه الرامي بالسهم ما لهذا الاقتراح وما عليه، وكان حرياً بشاعر أقرب عهداً ان يستشعر الحاجة الى خلق حافز لفعل بنداروس الهائلة بالرجوع الى طفولته، او على الأقل بإخبارنا كيف أنه كان قد تشاجر مع زوجته في الليلة السابقة . وهوميروس أقرب الى كاموسارتر، وهو يدع الانسان يقترب شيئاً غير عقلائي بصورة أساسية ومتسم بالحمق دون أي ادعاء باننا لو كنا نعرف قدرنا كافياً من الحقائق لاكتشفنا ان هذه الفعلة كانت ضرورية، وأنها شيء عقلائي بمعنى ما من المعاني . وكان حرياً بهوميروس ان يكون أقل الجميع شعوراً، على نحو ما يحس كثيرون في زماننا، بأن القلب أمر ممكن فحسب في الأمور الهينة، ولا موضع له حيناً يتعلق الامر بالأعمال المصيرية، كإطلاق النار على رئيس أو القرار النهائي فيما يتعلق بالقاء قبلة ذرية أو استئناف قصف فيتنام الشمالية . لكن الأمر على العكس، فهو يرى العنصر المستعصي على التنبؤ واللاعقلاني والمتقلب على وجه الدقة في الأعمال والقرارات التي تعني معاناة قاسية وموتاً بشعاً لأعداد كبيرة من الناس .

(٣١) لا الايمان ولا الازدواجية

تتمثل النقطة الأكثر أهمية فيما يتعلق بالآلهة عند هوميروس في ان الايمان لا مكان له عنده . ولهذا السبب فإن المقارنة بين تعددية الآلهة عند هوميروس ونزعة التوحيد اليهودية أو المسيحية هي مقارنة مضللة . ولكن تسعة عشر قرناً من المسيحية قد تركت بصمتها على الفكر الغربي، وليس مما يسهل استيعابه ذلك المفهوم القائل بأن الايمان لا يدخل الحديث الدائب عن الآلهة . ومن هنا، فإن علينا ان نستكشف هذه الفكرة بمزيد من التفصيل .

ان الايمان لا يضطلع حتى في العهد القديم بالدور الجوهري الذي يقوم به، على سبيل المثال، في انجيل يوحنا . وهو لم يعد في اليهودية التقليدية - شيئاً جوهرياً، على نحو ما - هو عليه في المسيحية التقليدية . وقد وجد المسيحيون الأوائل هويتهم فيما امنوا به، فاولئك الذين امنوا بأن المسيح قام من الأموات في اليوم الثالث، وانه قد بعث وأن «من يؤمن بي فله حياة أبدية»، وأنه «ان لم تؤمنوا أني أنا

تموتون في خطاياكم» وان «الذي يؤمن بي ليس يؤمن بي بل بالذي أرسلني» اولئك هم المسيحيون ، ومن لم يؤمنوا بهذا فليسوا بمسيحيين . فالمرء ما كان يصبح مسيحيا بالميلاد، على نحو ما كان المرء يصبح يهوديا أو أغريقيا ، وإنما هو يصبح مسيحيا بفضل ما يؤمن به .

وقد تغير هذا بالطبع على نحو من الانحاء بمرور الزمن ، وفي أجيال لاحقة ، أصبح الطفل الذي يولد لأبوين مسيحيين مسيحيا بصورة آلية على وجه التقريب . ومع ذلك فقد بقي التشديد على الايمان أمرا جوهريا في النصوص المسيحية المقدسة ، وما كان بمقدور المرء أن يصبح مسيحيا بالمعنى الكامل ما لم يكرس إيمانه بالمسيح . وفي مجمع كنسي بعد الآخر جرى باضطراد تحديد المضمون الدقيق لما يقتضي الايمان به .

وفي اليهودية التقليدية كانت طريقة حياة هي التي اضطلعت بنوعية الدور الذي قام به الايمان في المسيحية التقليدية . وقد غنى حفل التثبيت في سن الثالثة عشرة ان الفتى قد أصبح ابنا للشرعية وكرس نفسه للحفاظ عليها .

تحدد الفارق الهام بين اليهودية والمسيحية وفقا للظروف التاريخية . فقد كانت النصوص المسيحية المقدسة مكتوبة باللغة اليونانية القديمة ومتأثرة الى حد كبير بالنزعة الهلينية . لكن المناخ الفكري في المنطقة التي غزاها الاسكندر الأكبر أولا ثم روما كان أبعد ما يكون عن حساسية هوميروس . وقد جاء الانقطاع الحاسم الذي مهد له الفلاسفة السابقون على سقراط والسفسطائيون بين سوفوكليس وأفلاطون . وكانت تراجيديات سوفوكليس هي الأعمال الشائعة الاخيرة للنظام القديم . بينما كانت محاورات أفلاطون هي بداية عهد جديد . وكان القرن الخامس قبل الميلاد لا يزال هو قرن التراجيديات والشعر ، أما القرن الرابع قبل الميلاد فلم يعد يعرف شعراء مثل بندار ، اسخيلوس ، سوفوكليس ، ويوريديس ، كان قرن الفلاسفة وعهد أفلاطون وأرسطو .

لقد ولد مؤسسو الرواقية والابيقورية والتشككية جميعا في القرن الرابع قبل الميلاد حقًا وماتوا في ما بين عامي ٢٧٠ ، ٢٦٤ ق . م وبعد ذلك جاء الفلاسفة المنهاجيون وأتباعهم . وفي الوقت الذي كتب فيه العهد القديم كان اسخيلوس بعيدا بعد دانتني عنا اليوم . كان ذلك عصرا وجد فيه جنبًا الى جنب تسامح فاتر ومركب مع خرافة ونزعة الى التعصب ، لكن شعر هوميروس كان غريبا بالنسبة للجانبين كليهما ، وكل محاولة لإدماجه في هذا الجانب او ذاك هي محاولة يجانبها التوفيق كلية .

يعد هرميروس ، من كافة الجوانب على وجه التقريب ، أقرب الى سفر التكوين منه الى انجيل يوحنا ، وسفر التكوين بدوره غالبا ما تتم مطالعته كما لو كان ينتمي الى عصر لاحق ، لم يعد ذلك النوع من الشعر ينظم فيه . ويتنمي الانشغال المسبق بالمعتقدات الى مرحلة بعيدة لاحقة من الدين . وليس في سفر التكوين - الاصحاح الأول افتراض بأن تلك هي الكيفية التي وقع بها الامر بالفعل ، دع جانبًا القول بأن الهلاك سيحقق بالمتشككين ، ومثل هذا الشعر يسبق التساؤلات حول المعنى الدقيق ومتى

وكيف، انه يجيء قبل استقصاءات سقراط الدقيقة جميعها بقرون، ويسبق بزمان بعيد تنافس هيرقليطس مع الشعراء. وشأن «اللياذة»، فانه الصرح الذي ينتمي الى عهد لم تكن قد مسته بعد النزعة المتشددة التي أبدى أفلاطون رد فعله حيالها في الوقت الذي سقط ضحية لأسلوبها الغريب في القراءة.

ليس هذا بالمقام المناسب لمعالجة مسهبة للعهدين القديم والجديد، واليهودية والمسيحية، وقد يكون مصدر عون لنا بالأحرى أن نقتطف أحد فقهاء علم اللغة المقارن الكلاسيكيين فيما يتعلق بألهة الاغريق. وعلينا ان نذكر ان الاغريق الأوائل لم يكونوا أمة متماسكة، وانما هم جيوب محدودة من الناس، تدافعوا وتضاربوا فيما بينهم على امتداد قرون، مستقرين هنا، ومعادين الاستقرار هناك، محتكين على الدوام بجيران جد. . . وغالباً ما كانت المعبودة الأولى لهم ربة، وفي هذه الحالة كان من الطبيعي للغاية جعلها زوجة للاله الواحد. اما اذا كان المعبود الها، كما في حالة هايسستوس، فربما أصبح ابنا للاله الذي حل محله، لكن ذلك يقتضي وجود أم، هي عروس بحر أو ربه محلية. وقد كان هذا طبيعياً وشيئاً بريئاً تماماً. ولكن بما أن شيئاً من هذا القبيل حدث في عدد هائل من الأودية والجزر التي لا حصر لها التي استقر فيها الاغريق، وبما ان هذه الالهة المحلية التي تحل محل غيرها كان يجري، على نحو مضطرب، توحيدها مع زيوس وأبوللو فقد بدأ يظهر أن زيوس وأبوللو لهما ذرية هائلة انجباها من عدد كبير من الربوات وعرائس البحر والنسوة الغانيات الأثيرات. لكن نزعة العشق الالهية تلك كانت النتيجة التي جاءت بالمصادفة للأساطير وليست القصد من وراء هذه الأساطير، وكان السبب في أنها لم تمثل اعتداء مباشراً على الحس الديني هو على وجه الدقة انها كان من المعروف أنها ليست الا ايضاحاً فحسب. لم تكن شيئاً رسمياً، عقيدياً، وتعليمياً، وانما هي وحسب «ما يقولون». . . ورغما عن انها اكتسبت ثقل العرف الجاري الا انها كانت تفسيراً بمقدورك قبوله او رفضه. أما الشيء الجوهرى فكان اجلال الإله في غمار «الطقس» المؤدي له، و«ما شيء يجبرك على الايمان» بالقصة التي تدور حوله» (١١).

ان هذا كله يدع التساؤل معلقاً عما اذا لم تكن تواجه ما هو فائق للطبيعة حينما يرد ذكر الالهة. لكن تناقض الطبيعة وما هو فائق لها ينتمي بأسره الى مناخ فكري بعد هوميروس. وشأن انواع اخرى من الازدواجية، فانه لا مكان له في «اللياذة» وقد أشار هرمان فرانكل H. Frankel الى أنه «في العصور السابقة ليس هناك تقسيم للشخص الى جسم body ونفس soul» (١٢). «ان كلمة النفس الخالدة Psyche لا تستخدم الا بالنسبة لنفس الموتى، وكلمة soma التي كانت عند الاغريق السابقين على هوميروس تعني الجسم body انما تعنى عند هوميروس الجثة corpse ليس في الحياة وانما في غمار الموت وحده (وفي اغفاء سلبت منها الحياة) كان البطل الهوميروسي يتداعى منقسماً الى جسم ونفس. ولم يكن يعايش ذاته ككيان مزدوج منقسم على نفسه وانما كان يعايشها كنفس واحدة» (١٣) * وي طرح برونو سنيل B. Snell النقطة ذاتها مضيفاً ان ارسطارخوس (وهو علامة اسكندري توفي في الثانية

* لمزيد من التفاصيل في هذا الصدد راجع: شورون جاك، «الموت في الفكر الغربي» من ترجمتنا واصدار المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت ١٩٨٤ (هـ.م.).

والسبعين من العمر في عام ١٥٧ ق م) كان أول من لفت الانتباه الى الحقيقة القائلة بأن هوميروس يستخدم كلمة *some* لكي يشير الى الجثة فحسب (١٤)، ويقول كذلك إن «أول كاتب أبرز المفهوم الجديد للنفس هو هيرقليطس، وهو يدعو نفس الانسان الحي بالنفس الخالدة *psyche*» (١٥).

قد يبدو أننا ابتعدنا عن دراسة ما هو فائق للطبيعة، لكن مبدأ وجود عالين يعتمد على التمييز بين الجسم والنفس. وحيثما لا يكون هذا الجسم الظاهر هو ذاتي الحقيقية فقط فإن هذا العالم الظاهر يخضع لعالم آخر حقيقي بصورة اكبر. وحينما يصبح الجسم *Soma* هو مقبرة *sema* النفس (١٦) فان الموطن الحق للنفس يتم السعي اليه فيما يتجاوز هذا العالم. هكذا فان النفس *soul* هي مصدر ما هو فائق للطبيعة. وطالما ان الانسان لا يشعر بأنه منقسم على ذاته فانه يفتقر الى مفهوم ما هو فائق للطبيعة. فما هو فائق للطبيعة ليس الا إبرازاً لشعور الانسان بالاغتراب.

ان كل المعلمين العظام لمبدأ العالمين يؤكدون هذا، فحكماء الأوبانيشاد *Upanishads* يميزون بين الذات الحققة *Atman* وهذا الجسم والواقع الحق، ويميزون بين برهما والطبيعة، وقد كان أفلاطون من القائلين بالثنائية على المستويين كليهما، وقد تطلب كانت بدوره نفساً في ذاتها وعبر-تجريبية وكذلك عالما اخر. وعلى العكس من ذلك فان هوميروس لم يتطلب أيّاً من هذين.

وكما يلاحظ سنيل «ليست هناك مشاعر منقسمة عند هوميروس» (١٩)، وفي الصفحة التي تلي ذلك، وبعد أن يضرب مثلاً من «اللياذة»، يعقب سنيل بقوله: «وكما في العديد من الفقرات الأخرى، التي يشير فيها هوميروس الى تدخل إله، فان الحادثة لا علاقة لها بما هو فائق للطبيعة أو بما هو غير طبيعي... وحيثما انجز رجل أو نطق بما يتجاوز ما توقعه الآخرون في ضوء موقفه السابق، فان هوميروس يربط هذا في غمار محاولته لتقديم ايضاح، بتدخل احد الالهة (راجع ايضاً: دودز- الاغريق اللاعقلاني *Dodds- The Greeks and the Irrational* وفي المقام الأول مؤلف البين ليسكي بعنوان «التحفيز الإلهي والبشري» في ملاحم هوميروس». . ١٩٦١. *Albin Lesky. Gottliche und menschliche motivation im homerischen epos.*

وكما سبق لنا أن رأينا، فإنه من اليسير في بعض الفقرات أن نترجم الأبيات التي يرد فيها ذكر الإله الى نثر أو شعر طبيعي *naturalistic*. وهناك فقرات لا يمكن القيام بهذا في سر، لكنها لا تتركز وجود الفائق للطبيعة عند هوميروس. والنقطة الجوهرية هنا لا تتمثل فيما يعنيه سنيل بقوله: «يخضع الالهة، وفقاً للمفاهيم الاغريقية الكلاسيكية، للقوانين الكونية. وهم عند هوميروس يتحركون على الدوام في أشد ضروب التوافق مع الطبيعة. . ولن يكون من قبيل الايغال في الخطأ أن نقول إن الفائق للطبيعة عند هوميروس يسلك بأعظم قدر من الانتظام، لا بل ما هو أكثر من ذلك، فان من الممكن صياغة قوانين دقيقة تحكم تدخل الالهة في شئون البشر. وكل منعطف للأحداث عند هوميروس إنما تسيره الالهة (٢٩) وذلك، إن صح، ليس الا نصف ما ينبغي أن يقال.

دعنا نعقد مقارنة بين هوميروس من ناحية وسفر التكوين من ناحية أخرى وبين الصورة العلمية

للعالم . فالاله عند هوميروس ، اذا ما قارناهم بالرب ، في قصة الخلق ، كما يروها الكتاب المقدس ، لا يبدو لنا فائقين للطبيعية ، وانما جزء منها ، انهم اكثر شبها بنا منهم برب الأنبياء . فذلك الرب هو خارج العالم الذي خلقه ، وليس في هذا العالم شيء الهى أو مستحق للعبادة ، الانسان وحده هو الذي يقبس من روح الرب لكن الهوة القائمة بين الرب والانسان هي هوة مطلقة ، وحتى ابراهيم الذي يجرؤ على تحدي عدالة الرب ليس الا ترابا ورمادا (التكوين ١٨ : ٢٧) . وما من انسان ، حتى في الماضي البعيد ، رُفِع الى مصاف الأرباب ، كما أنه ليس هناك أنصاف الهة ولا كائنات أخرى من نمط وسيط شأن بروميثيوس على سبيل المثال . بالمقابل فان الهة هوميروس هم «في» العالم ، والطبيعة حافلة بالكائنات الالهية التي تستحق العبادة ، وقد أنجب زيوس العديد من الأطفال من نسوة فانيات ، والتميز بين الالهة والبشر غير يقيني ، فذات مرة منحت أثينا ، كمطية خاصة ، ديوميديس القدرة «على تمييز الالهة من البشر» (٩٥ : ٥ : ١٢٧) .

الان فلنقارن الصورة التي يرسمها هوميروس للعالم بالصورة العقلية العلمية الحديثة . لقد اعتدنا جميعاً ذلك المفهوم عن الكون الذي يتم في اطاره تشبيه الكون بالساعة . وقد اعتاد القائلون بالربوبية التأكيد على أن الرب لا بد قد صنع الساعة وملاها في البداية ، ولكنهم لم يعتقدوا بأن الحاجة ماسة لحفاظه عليها بعد ذلك . وفي ضوء هذه الصورة ، يغدو المقصود بالتدخل الفائق للطبيعة واضحا تمام الوضوح ، اذ يفترض أن كل الأحداث التي تقع في الطبيعة محسومة ومن الممكن التنبؤ بها ، والتدخل الفائق للطبيعة يعني ان المسار الطبيعي قد تم ايقافه وقلبه ومقاطعته من خلال معجزة من نوع ما . وهناك مفهوم اخر مختلف تمام الاختلاف عن المعجزات بحسبانها لا تعدو ان تكون وقائع عجيبة فحسب . والكلمة الالمانية التي تعني المعجزات هي Wunder والتي تحتفظ بالمعنى القديم للأعاجيب والغرائب . ولكن الغرائب ليست بالضرورة فائقة للطبيعة . وجعبة هوميروس حافلة بالأعاجيب ، لكن السعي وراء أي شيء فائق للطبيعة في «اللياذة» هو شيء مفارق للحقيقة التاريخية تماما كأن ننسب الى هوميروس مفهوماً كليا عن الكون ، لقد كان عالمه حافلا بالمدهشات ، وباختصار كان عالما شعريا . تشير تعددية الالهة الى الايمان بالعديد من الالهة ، في مقابل التوحيدية ، التي تعني الايمان برب واحد فحسب . ولكن هوميروس يختلف عن التوحيدية بطريقتين ، فهو اولا اذ يواجه بواقع قوامه مذهب عبادة العديد من الالهة لا يعارض هذا التعدد بأي طرح خلافي ، وانما هو على العكس من ذلك يحول هذا الواقع الى استخدام شعري ، وثانياً فان الايمان لا مكان له عنده .

ان اللغة التي تعتمد تعدد الالهة تتناسب بشكل طيب للغاية مع وصف الحرب . وما من شاعر اخر قدر له ان يلتقط بمثل هذا الكمال ما تثيره الحرب من اضطراب وتقلب في الخطوط والتعارض الجلي في الأهداف الى يصاحبها .

(٣٢) مسألة الأهمية

ما من شيء يمكن أن يساعدنا في المزيد من إيضاح دور الآلهة في «اللياذة» قدر مقارنة بين شعراء أثينا التراجيدين العظام الذين ستناولهم واحدا اثر الاخر في الفصول الثلاثة المقبلة، ولسوف نجد المناسبة للتطلع الى الوراء نحو هوميروس لإكمال الصورة التي بدأناها هنا. لكننا يمكننا الان بحث مسألة اخرى فيما يتعلق بالآلهة. هل النقطة التي أشرنا إليها لتونا هي السبب الوحيد في وجود الآلهة في «اللياذة»؟

هناك وظيفة اخرى يؤديها وجود الآلهة في «اللياذة»، فهذا الوجود يساعد في تكريس المغزى الشامخ للقصة، ذلك أنه في نهاية المطاف يمكن بسهولة تبنى رؤية ساهرة من الحدث بكامله وتحويله الى كوميديا.

يتصرف أخيل كصبي غر، انتزعت منه احدى لعبه، فغضب، وكف عن اللعب، وفي غمار عناده، يرفض كل التوسلات بينما أصدقاؤه يتعرضون للضرب على يد أعدائهم بصورة مفزعة. وأخيرا، وبعد طول انتظار، وازاء شعوره بأنه لا يستطيع التماسك أكثر من هذا حقا وان كان لا يزال أشد عنادا من أن يستسلم، فإنه يسمح لأقرب أصدقاؤه بالمشاركة في العراك ثانية على أن يزعم أنه أخيل، ولكن صديقه يتعرض للقتل. الآن يتفاقم غضبه، فيشارك في العراك مجددا، ولا يكفي بأن يقتل قاتل صديقه فحسب، وإنما يقوم في غمار غضبه بسحل الجثة على التراب وراء عربته. وحينما يقبل والد القتيل ساعيا وراء جثمانه فان أخيل يشعر بالخلج، ويذل قصارى جهده لإخفاء اثار فعلته الشنعاء. وشأن قصة أوديب، فان تلك ليست حقا مادة واعدة بالنسبة لقصيدة عظيمة، وقد اقتضى الأمر وجود شاعر فحل لتحويلها الى «اللياذة».

ما كان يمكن لوضع القصة في سياق حرب طروادة في حد ذاته أن يحل المشكلة. فتلك الحرب تستدعي بدورها في نهاية الأمر نزعة ساهرة متشككة. ذلك أن الحرب الدامية التي تدوم عقدا من الزمان بأسرها انما تشن من أجل امرأة غير جديرة بأن تحاز وهذا متضمن بوضوح في «اللياذة» على الرغم من أن هذه النقطة لا تتطرح بضرارة وممرارة على نحو ما يطرحها شكسبير «طرويلس دكريسيدا» وردا على السؤال الذي يطرحه باريس عما اذا كان هو أم مينيللاوس الأكثر جدارة بهيلين الجميلة يرد ديوميديس عند شكسبير مدعما:

انه يتجرع دفعة واحدة كديوت باك

بقايا وثالمات امرأة مروضة مطروحة.

ومثل فاسق انحدر من صلب داعر

يسعدك أن تستولد وارثيك

واذا ما وزنت مزايا كل منكما لما رجح احدكما الاخر

لكنه ، بحسبانه ذاته ، الأثقل لعاهرة . (٤ : ١)

إننا لا نجد شعورا بخيبة الأمل يمثل هذه الحلة عند هوميروس ، الذي لم يسر قط غور هذا الاشتزاز أو اليأس الذي وجد شكسبير في غالب الأحوال الكلمات المناسبة للتعبير عنه . لكن ذلك لا يعني أن هوميروس لم يكن مدركا لما وصلت اليه قصته . فكلما هبلين الأخيرة في «اللياذة» ، قبل نهاية القصيدة بثلاثين بيتا فحسب ، وفي غمار ختامها لم يثبثها لهكتور تتوجع لأن الطرواديين «يرتحفون فرقا مني كلما مررت بهم» .

غير ان الانفعال المحوري الذي يسود قصيدة هوميروس ليس هو المرارة حيال حافة الانسان ، وليس بالامكان وضع عنوان فرعي لـ «اللياذة» من نوعية «ضجة بلا طائل» . وقد لاحظنا في مناقشتنا لكتاب «فن الشعر» ان أرسطو لم يدرك أن الفارق الجوهرى بين الكوميديا والتراجيديا يكمن في موقف الشاعر حيال مادته ، وقد قرر هوميروس أن يجعل من «اللياذة» قصيدة ملحمة عظيمة مشيراً الى أن الأحداث التي يرويها ذات أهمية قصوى وأكثر قيمة وثقلا من أعمال عصره .

إن التراجيديا ، شأن التجارب الصوفية ، تتمتع بأهمية بالغة بحكم كونها كذلك . ولو أن أي شخص قال : «آه ، لم تكن شيئا ذا بال ، انها مجرد تجربة صوفية او «لم تكن شيئا إذا ، انها مجرد تراجيديا» مضيفا فلننس الأمر ! فانه يظهر بجلاء أنه لم يفهم معاني الكلمات التي استخدمها . أما اذا كانت الاصطلاحات الأخرى قد استخدمت بصورة صحيحة فان المتحدث يخبرنا بأن التجربة لم تكن صوفية و الأحداث لم تكن تراجيدية ، ذلك أن الشاعر التراجيدي يواجها بالقول بأن ما يقصه جدير بالآ ينسى وأنه له أهمية كبيرة . وعند هوميروس وفي بعض التراجيديات الاغريقية فإن مشاركة الالهة تساعد في تكريس هذا القول ، فما يقال مذهل ، فذ ، وهائل .

(٣٣) قدر الانسان

لقد حان الوقت للعودة الى الانسان ، ذلك أنه على الرغم من أن الالهة تشارك في شئون البشر عند كل منعطف ، إلا أن «اللياذة» هي في المقام الأول والأخير تدور حول البشر . ومن الواضح انها لا تختلف لدينا الشعور بأن البشر هم مجرد دمي ، ونحن لا نوضع في موضع نردد معه أصداء صرخة جلوسستر :

مثلا الذباب للصبي العابثين كذلك نحن للالهة .

انهم يقتلوننا في هوهم . (الملك لير - ٤ : ١) .

والأمر على العكس من ذلك ، فاهتمام الالهة بأخييل وهكتور وأود يستيوس وديومديس انها يكرس أهميتهم ويساعد في رفعهم الى مصاف أسمى . انهم ليسوا كبشر هذه الأيام وانما لهم شموخ الأبطال . ورغما عن عظمتهم فانهم يميون عند حافة الليل ، فالافتقار الشديد للأمن الذي وجدناه في تراجيديات سوفوكليس يجد نمطه الأصلي في «اللياذة» . فلنبحث كبداية كلمات أجاثمنون وهو ينهي

خصامه مع آخيل : «لم أكن بالمخطيء وانما كان زيوس والقدر والفتنة التي تسري في الظلام هم الذين ذهبوا بصوابي في ذلك اليوم خلال الاجتماع حينما انتزعت جائزة آخيل» . انه يقول انه لم يكن بوسعه ان يفعل شيئاً لأن (أتى) كبرى بنات زيوس التي تفضلنا جميعاً، هذه الروح اللعينة، التي تسرب عبر رؤوس الرجال ففسدها وتهلك هذا أو ذاك قد أذهلته عن امره . «وحتى زيوس أضلته ذات مرة» وهو ميروس بابتهاجه الذي لا نظير له بالأقاصيص والوصاف الرائعة، والبعيد كل البعد عن الانتقال الى بكاء التخلي عن الانسان لأتى القاسية ينطلق الى رحاب القصة الرائعة التي تحكي عن كيفية تضليل آق لزويوس ومعاقبته لها (٣٥٦ : ١٩ : ٨٥ وما بعدها) .

سرعان ما يتحدث آخيل في الاطار المزاجي نفسه، فيقول : «ما أشد الضلال . . . الذي يمكن للأب زيوس أن يضرب به الانسان» (٣٦١ : ١٩ : ٢٧٠) ولقد غاب عنه صوابه بدوره حينما تخصم مع أجاممنون . ولكن المعنى الكامن هنا لا يتمثل في أن البشر ليسوا إلا لعباً في يد زيوس، وانما الامر على العكس، فهم يتعرضون للضلال ذاته الذي يضرب زيوس بدوره . . . وهذا هو النمط الذي تسير عليه الحياة : ان الناس الأكثر نبلا وحكمة يتصرفون في بعض الأحيان وكأن صوابهم قد فارقهم . ان هذا الاحساس بالعنصر الذي لا سبيل الى التنبؤ به في الحياة الانسانية هو احساس قوي في «اللياذة» وهكتور يعرب عنه في حديثه مع جلوكوس، اذ يقول ان زيوس يمكن ان يوقع الهزيمة المنكرة حتى بأشجع الرجال ثم يستحثة الى القتال (١٧)، ويقول خطاباً آخيل : «اني لأعرف انك رجل مقدم، تفوقني قدرا، لكن امورا كهذه معلقة بأيدي الالهة ، وعلى الرغم من انني لست قويا مثلك، فربما أنال منك برمية من رمحي» (١٨) .

يتميز الشعور بالمكانة في «اللياذة» بالقوة البالغة، وغالبا ما يقال لنا دون تردد من يفوق من، ومن هو أفضل الجميع، وهناك يقين حاد فيما يتعلق بالعديد من هذه المزايم، بحيث ان ما يتبقى من افتقار لليقين حول بعض تقديراتنا انما يطلق يدنا بأكثر مما يأخذ بخناقنا .

وقد تساعد صور محددة في ايضاح هذا . ففي نهاية ما يسمى بقائمة السفن يقول هوميروس : «اولئك اذن كانوا قباطنة وقادة الدانيين . الان، خبريني يا ربة الشعر عن الرجال والجياد كافة التي عبرت البحر مع ابني اترئوس، من ذا الذي كان في المقدمة ومن الذي فاق غيره؟ في الجياد، كانت أفضلها جياد آدميتوس . . . وبين الرجال كان اياس التيلاموني هو الأفضل، ولكن طالما ظل اخيل معتكفا في غهار غضبه» (٥٩ : ٢ : ٧٦٠ وما بعدها) .

«وكان يمكن ان تكون تلك نهايتك، أي مينيللاوس، على يدي هكتور، حيث إنه كان خيراً منك

بكثير، لو لم يثب ملوك الاخيين فأمسكوا بك، ولو لم يقم ابن اترىوس نفسه، أجامعنون المتألق في ملكه. . . بكبح جاحك: «انك لمجنون، لا تدع الطموح يدفعك الى قتال من هو أعظم منك قوة. . . فحتى أخيل نفسه كان يهرب لقياءه. . . وأخيل يفوقك كثيراً»، (١٣٤: ٧: ١٠٤ وما بعدها). قال: «ذلك يعزيني هونا ما عن موت باتروكلوس، وإن كان أفضل من الرجل الذي صرعت» (٥٣٨: ١٧: ٣٣٠).

«نعم، يا صديقي، ينبغي أن تلقي حتفك بدورك. فلم تثير ضجة حول ذلك؟ لقد مات باتروكلوس الذي كان يفوقك بكثير» (٣٨٣: ٢١: ١٠٦ وما بعدها).

سيكون مما لا طائل وراءه ان نراكم الأمثلة (١٩)، فدعنا نختم بكلمات بريام في النشيد الأخير: «أهو امر هين عندك أن زيوس بن كرونوس رزأني بفقدان أبنائي (٤٤٣: ٣٤: ٢٤٢).

ان هذه الفقرات تلقي الضوء على إحدى غرائب فلسفة أفلاطون، التي تواصلت في الافلاطونية الجديدة وفلسفة القديس توما * وتحديداً هذه الأخيرة، فلتأمل «الطريقة الرابعة عند القديس توما في البرهنة على وجود الله» الطريقة الرابعة مستمدة من الترتاب الذي نجده في الأشياء. فمن بين المخلوقات نجد البعض أكثر جودة والبعض أقل جودة والبعض حقيقي ونبيل وما الى ذلك. ولكن «أقل» أو «أكثر» تنسب الى أشياء مختلفة، بحسب مماثلتها، بطرقها المختلفة، لشيء هو بمثابة الحد الأقصى، على نحو ما يقال عن شيء انه أكثر سخونة بحسب اقترابه في الشبه من أكثر الأشياء سخونة، وكذلك فان هناك شيئاً هو الأكثر حقيقية شيئاً هو الأفضل شيئاً هو الأنبل. . . ليس هذا شيئاً بقي لنا من أفلاطون فحسب يبدو غريباً بصورة مدهشة عن الطرق الحديثة في التفكير، فالروح اغريقية حتى الأغوار، وهي تسبق أفلاطون، وتختلف تمام الاختلاف عن روح النصوص المقدسة العبرية. وهذه الثقة الاغريقية في أن البشر والأشياء يمكن ترتيبهم في سياق واحد كما لو كانت الصفات «جيد»، «نبيل» و«جميل» و«أفضل» هي كلها أحادية المعنى، وكما لو كان التميز أو الاتضاع أمرين واضحين كالموازين والحجوم - هذه الثقة غير عملية بالمعايير الحديثة، وغير انسانية من وجهة النظر اليهودية.

تساعدنا اشارات هرميوس الى آتي ** كذلك في فهم أفلاطون .

* توما: القديس توما الاكوينى (حوالي ١٢٢٥-١٢٧٤) طُوب قديساً في عام ١٣٢٣، الطرق الخمسة المشار الى الرابعة منها في المتن وهي المعروفة باسم *quinque viae* وتسمى احيانا بالادلة على وجود الله، عبارة عن بضعة مبادئ عامة تسري في الكون، وهي التغير، التبعية، العرضية، الكمال القاصر، النصح، فلو ان هذه المبادئ امتدت لتشمل الكل او الواقع الكوني كله لما استطعنا ان نجد تفسيراً لوجودها، ومن يستتج وجود المغير الذي لا يتغير، والعلة التي لا علة لها، والموجود الذي هو واجد الوجود، والكامل المكمّل، والغاية النهائية، وهي افكار تبرز كلها في التعريف الأسمى لله

(هـ.م.)

(هـ.م.)

** آتي: ربة الخداع والدمار المتدفع في الميثولوجيا الاغريقية.

وفي فصل رائع عقده حول «دفاع اجامنون» يقول إ. ر. دودز E. Dodds بعد الإعراب عن اتفاقه مع برونوسيل على أن «الإنسان عند هوميروس لا يمتلك ناصية مفهوم موحد عما ندعوه بـ «النفس» او «الشخصية» بمناقشة «العادة التي درج عليها هوميروس بتفسير الشخصية أو السلوك بمصطلحات المعرفة» بمعنى ان هوميروس يستخدم كلمة «يعرف know» بطرق تبدو لنا غريبة ثم يلاحظ دودز: «ان هذا المنهاج العقلاني في تفسير السلوك ترك بصمة لا تمحى على العقل الاغريقي، وما يسمى بالمفارقات السقراطية أي القول بأن «الفضيلة هي المعرفة» وانه «لا أحد يخطئ» عن قصد» لم تكن بالأمر المستجدة، وانما هي صياغة صريحة ومعممة لما كان منذ زمان بعيد عادة فكرية جرى العرف بها. ولا بد ان هذه العادة الفكرية قد شجعت على الايمان بالتدخل النفسي. فاذا كانت الشخصية هي المعرفة، فان ما ليس بمعرفة ليس جزءاً من الشخصية، وانما جاء الى الانسان من خارجه» (٢١).

يضيف الظلام الذي يحيا البشر على حافته الطابع الانساني على عالم هوميروس. فاليقين اللانساني فيما يتعلق بنظام المرتبة تخفف منه المعرفة بأنه حتى في القتال المتكافئ قد يفوز من هو أقل على من هو أفضل، وقد ينال الفزع من الشجاع فيلوذ بالهرب، وقد يقدم الحكيم فجأة على التصرف بحماقة. كما، ان الموت وليس بالبعيد قط، وليس هناك شيء يبقى أبد الدهر وليس الفارق بين رجل و آخر إلا الشهرة. وقد يجوز ان يفترض مسبقاً أنه ما من احد يخطئ عن قصد، لكن ذلك لا يعني أن أفضل الرجال في مأمن من الخطأ، فحتى زيوس أضلته آتي ذات مرة.

عبرت الالهة مرتين ببلاغة رائعة في «الإلياذة» عن الجانب المعتم من هذه الرؤية لقدر الانسان. في المرة الأولى يقول زيوس: «من بين كل المخلوقات التي تنفَس وتذب على الأرض الأم ليس هناك من هو أكثر بؤساً من الإنسان» (٣٢٨: ١٧: ٤٤٦). وفي موضع لاحق يصف أبوللو البشر بأنهم: «تلك المخلوقات التعسة التي تزدهر، كوريقات الشجر، على مغنم الأرض وتباهي بحسنها، لكنها في لحظة تهوى فتذروها الرياح» (٣٩٢: ٢١: ٤٦٤ وما بعدها).

وصورة أوراق الشجر يستخدمها جلوكوس قبل ذلك في لقائه مع ريو ميديسلا «ما الذي تعنيه سلالة أبالي لك؟ فما أجيال البشر الا كأوراق الأشجار، تهب الريح فتشر أوراق عام على الأرض بدداً. لكن الأشجار تتدفق مبرعمة وتكتسي أوراقاً جديدة عندما يحل الربيع، وهكذا أجيال البشر، واحد يذهب وآخر يأتي. ولكن ان كنت تحب ان تصغي الى قصة عائلتي فاني مسمعلك إياها». بحياة هوميروسية بالغة يشرع في سرد القصة مستغرقاً ستين بيتاً ليحدثنا عن سيزيفوس وبيليفون، بما في ذلك حادثة تشبه حادثة زوجة قوطيفار في سفر التكوين ومغامرات تشمل الخمير chimaera ثم الامازونات، وأخيراً وبعد انتظار طويل ينتتم حديثه قائلاً: «. وأنا ابنة، وقد ارسلني الى طروادة، واعتاد أن يقول لي: ليكن شعارك: اني انا القائد، كاسف لتكون الأفضل، فقد كان اباؤك هم الأفضل

في ايفيريا وليقيا . فلا تجلب العار لهم . « ذلك هو نسيبي ، وهذا هو الدم الذي يجري في عروقي »
(١٢١١ : ٦ : ١٤٥ وما بعدها) . ويدرك ديوميديس مبتهجا ان عائلتيهما تربطهما وشائج قديمة ،
ويتبادلان درعيهما .

إن كون البشر يتعرضون للفناء كأوراق الشجر في مهب الريح ، لا يبرر الاستسلام ، أكثر مما يبرره
في فقرة مماثلة من سفر اشعيا : « كل جسد عشب ، وكل جماله كزهر الحقل . يبس العشب ، ذبل
الزهر ، لأن نفخة الرب هبت عليه . . . حقا الشعب ، عشب . يبس العشب ذبل الزهر ، أما كلمة الهنا
فتثبت إلى الأبد . على جبل عال اصعدي يا مبشرة صهيون . . . » (٤٠ : ٦ وما بعدها) .

ليست هناك أنباء طيبة عند هوميروس يمكن مقارنتها بتلك التي ساقها اشعيا الثاني لدى اعلانه
انتهاء المنفى ، فنحن لا نجد في عالم « الالياذة » مثل هذا الابتهاج ، لكننا نجد مرارا وتكرارا روح شعار
جلوكوس الذي اكده له أبوه . « استحث بيليوس العجوز فتاه اخيل على الدوام على ان يكافح من أجل
المرتبة الأولى وأن يفوق أقرانه (٢١٨ : ١١ : ٧٨٢) وحينما يقبل بريام العجوز على أخيل في النشيد
الأخير ، يقول له هذا الأخير « لا بد لك من الاحتمال ومن ثبات الفؤاد ، فبكاء ولدك لن يجديك نفعا
على الاطلاق . ولسوف تلقى حتفك قبل أن نعيده الى الحياة » . (٤٥٢ : ٢٤ : ٥٤٩ وما بعدها) .

ويجتمع العديد من المؤثرات التي بحثناها في حديث أخيل الى أمه تيتيس بعد مصرع باتروكلوس ،
حيث يقول : « لقد جلست هنا الى جوار السفن ، حملاً ثقيلاً على الأرض ، أما من هو خير القوة
الأغريقية بأسرها . . اه ، لكم أود أن يبعد الغيظ عن عالم الأرباب والبشر ومعه الغضب ، الذي ينسل
كذوب الشهد (٢٢) ، الغضب الذي يجعل أحكم الرجال يشتعل ، ويتشر كال دخان عبر كيانه كله ،
وقد ثار غضب كغضب أجا ممنون بين جوانحي في ذلك اليوم ! الان سامضي ساعيا وراء هكتور الذي
قتل أعز اصدقائي . اما حتفي فليأت حينما يشاء زيوس والالهة الخالدون الآخرون . فحتى هرقل
القوى لم يتجنب حتفه . . وأنا بدوري سأهوى ممدداً حينما ألقى حتفي اذا كان القدر ذاته في انتظاري .
أما الآن فان المجد هو مقصدي » (٣٣٩ : ١٨ : ١٠٤ وما بعدها) .

الموت قريب على الدوام ، ولا ينسى برهة واحدة ، وكذلك النضال من اجل التميز والرغبة في
المجد ، والمجد البطولي لا ينفصل حقا عن الشجاعة في مواجهة الموت والخطر .

إن أوديسيوس يتأمل مرتين فيما يتعلق بالشجاعة . « واذا ترك أوديسيوس المجيد وحيدا دون أن
يسانده أحد من الأرجيين ، بعد أن أصاب الفزع الجميع أصابه الاضطراب وراح يحدث نفسه التي لا
تقهر . . . سيكون من العار ان أرتد على عقبي في وجه المخاطر التي تحيق بي ، ولكن أن أمسك وحيدا
أمر وأدهى . . ولكن لم اناقش هذا ؟؟ أليست أعرف أن الجبناء كشفوا عند اللقاء ، أما من يتصدى
للقيادة فعليه ان يصعد ولا يتراجع (٢٣) فلما أن يُصيب عدوه في مقتل وإما أن يلقى حتفه ؟
(٢٠٨ : ١١ : ٤٠١ وما بعدها) .

وفي موضع لاحق يقول أجاممنون انه مما يبعث السرور في نفس زيوس في ما يبدو (٢٤) أن يفني الآخيون هاهنا، بعيداً عن ارجوس . . ليس هناك ما ينجل في الحرب من المحنة حتى تحت ستار الليل .
فخير للمرأة ان يفلت بجلده من خلال الحرب من أن يمسك به . لكن أوديسيوس يرمقه حانقاً ويرد معترضا : « كان ينبغي ان تقود جمعا من الجبناء ، بدلا من قيادة أناس مثلنا قدرهم منذ نعومة أظافرهم ان يشهدوا الحروب حتى نهايتها الى أن نسقط واحدا إثر الآخر » (٢٥٩: ١٤: ٦٥ وما بعدها) .

ويعبر إياس الكبير عن الروح ذاتها بلهجة أشد ضراوة : « بمقدورك كذلك ان تنحي قوسك وكل هاتيك الهام ، الان وقد جعلها اله استبد به الضيق منا بلا جدوى . وامسك بدلا من ذلك بحربة طويلة وعلق ترسا على كتفك ، وعلى هذا النحو واجه العدو وقد رجالتنا . لربما كان الطرواديون قد أعملوا القتل فينا لكننا على الأقل نستطيع ان نريهم مرة أخرى كيف ان بمقدورنا ان نقاتل » : (٢٨٤: ١٥: ١٧١ وما بعدها) .

في غمار القتال حول جثة باتروكلوس ، يلخص إياس هذه الرؤية كأجل ما تكون اذ يقول : « بمقدور أي أحق ان يدرك ان الاب زيوس يساعد الطرواديين . فكل رمح يقذفونه يستقر في هدفه سواء ألقته يد رام ماهر او يد من لادراية له ، اذ يمضي به زيوس الى هدفه بيننا تترامى رماحنا واهنة على الأرض ولا تلحق بأحد أذى قط . طيب ، علينا ان نكافح بدونه . . آه ايها الأب زيوس ، انقلنا من هذا الضباب وامنحنا سماء صافية لعلنا نستطيع الابصار ، اقتلنا في وضّح النهار ، إن كان ما من ذلك بد » (٣٣٣: ١٧: ٦٢٩ وما بعدها) .

هكذا فان تجربة الحياة عند هوميروس تجدد التعبير عنها مرارا وتكرارا على أفواه أبطال مختلفين ، يتحدث كل منهم بصوته المتميز ، لكن الصياغة القاطعة تكون من نصيب « سارييدون الشبيه باله » وهو أحد أبناء زيوس ، كما أنه من ناحية أمه حفيد بيليروفون (١٢٢: ٦: ١٩٨) وبحسابه ملك الليقيين فانه يقاتل في صفوف الطرواديين الى ان يلقي حتفه على يد باتروكلوس (٣٠٤: ١٦: ٤٦٢ وما بعدها) .

ألا خبرني يا جلوكوس لماذا يخلصنا الليقيون بآيات التكريم ، خير المقاعد في المادب والقطع الاولى من لحوم الافخذ وكتوس لا تفتأ تترع ؟ لم ينظرون الينا كألهة ؟ ولماذا جعلنا سيادة ؟ مزرعتنا العظيمة تلك الممتدة على ضفتي نهر كائثوس بحدائقها الغناء وحقول حنطتها الرائحة ألا يلزمننا هذا كله الان بأن نحمل مكاننا في صفوف الليقيين وان نلقي بأنفسنا في لهيب المعركة ؟ على هذا النحو يمكننا ان نجعل رفاقنا المحاربين الليقيين يقولون هذا عنا حينما يناقشون امر ملوكهم : « انهما يعيشان على خير الأرض التي يحكماها ويشربان الخمر المعتقة التي أجيد صنعها ، لكنهما يدفعان الثمن بما يجرزانه من مجد . . آه يا صديقي ، لو أننا بعد أن نجتاز هذه الحرب كنا قادرين على التيقن من الخلود الذي لا يعرف الشيخوخة لما احتللت مكاني في الصف الأول ، ولما بعثت بك لتتوج هامتك ، بالمجد في الميدان . لكن الأمور لا تجري على هذه الشاكلة . وللموت ألف سبب مألنا منها مناص ، وما من أحد يستطيع انقاذ

نفسه وخداع الموت . فلنمض قدماً اذن ، فاما ان نتنزع المجد من الآخرين او يكون لهم علينا النصر المين» (٢٢٩: ١٢ : ٣١٠ وما بعدها) .

لا ينبغي علينا ان نسمي هذه النظرة ، «التزام النبالة» ونفرض أيدينا منها ، لأنها متميزة في العديد من الجوانب . وفي «الليادة» ليس قصر العمر حائلا دون الحياة الدنيا ، وانما هو حافز للاستمتاع بمسراتها وللعيش في نشوة وللموت على نحو مجيد . والظل الذي يلقيه الموت لا يخضب الارض بكابة تشوهها ، وانما هو دعوة للفرح وللنبل .

تختلف تجربة الحياة تلك تمام الاختلاف عن تجربة الحياة التي جرى تطويرها في اطار الهندوكية او البوذية او الكونفوشية او الطاوية او اليهودية أو المسيحية ، وهي بعيدة كذلك عن فلسفات أفلاطون الذي علم خلود النفس والرواقيين والابيقوريين الذين علموا الناس أن يجيوا بصورة مقتصد حتى سن ناضج مشترين الهدوء بالزخم والكثافة ، و(سبنوزا) الذي جدد هذا النوع من الحكمة . حقاً ان الفلاسفة قد اتبعوا ، دون استثناء على وجه التقريب ، الرواقيين والابيقوريين ، ان لم نقل بحاشية الاسكندرية . اننا لا نجد حتى الوعي فحسب بامكانية تجربة الحياة الهوميروسية ، لا عند عقلانيي القارة ولا عند التجريبيين البريطانيين ولا بين أساتذة الفلسفة الذين تملكوا ناصيتها بدءاً من كانت وهيكل .

ذلك أمر جدير بالملاحظة ، اذا اخذنا في الاعتبار ان الروح الهوميروسية قد أعقبت خلفاً لها ، اذ اوصلت الحياة في التراجيديا الاثينية ، على الرغم من ان هؤلاء الأطفال الذين يختلفون بصورة ملحوظة ، على نحو ما سنرى ، عنها كما يختلفون احدهم عن الآخر ، وجرى إحياء هذه الروح بعد ألفي عام من موت سوفوكليس ويوريبيديس في عام ٤٠٦ ق.م في التراجيديا الاليزابيثية ، . لكن هذا كله ضاع على الفلاسفة ، فحتى ارسطو الذي كان يعجب بسوفوكليس - كصانع للشعر - لم يدرك الا القليل من روحه ، وتجاهل كلية البعد الفلسفي للتراجيديا . اما هيكل ، الذي كان يعجب بسوفوكليس كذلك ، فلقد كان اقرب بالفعل الى اسخيلوس ، على نحو ما سنرى ، وأدرك شيئاً من روحه ، لكن تراث هوميروس المتميز على نحو ما حاولنا وضعه هنا ، كان بعيداً عن مدى ادراكه هو ايضاً ، وكان شوبنهاور ، الذي راح يتطلع في جميع الأرجاء بحثاً عن تأكيد لمبدأ الامثال الذي قال به ، غافلاً كل الغفلة عن البعد الفلسفي لهوميروس . كان أول فيلسوف ، ان لم يكن أول مفكر ، امسك بناصية جانب كبير من روح هوميروس في النثر الذي كتبه وفي منهاجه في الحياة ، هو نيتشه ، ولا يعني ذلك انه فهم هوميروس أو فسره عن بعد بطريقتي ، فهو لم يفعل ذلك ، وكان ما قاله عن هوميروس مختلفاً تماماً . وحينما تنتقل الى الفصل الذي سنعقده بعنوان «اسخيلوس وموت التراجيديا» فاننا سنكتشف الى اي حد يتعذر الدفاع عن بعض أفكار نيتشه المحورية في مؤلفه «ميلاد التراجيديا» . وفي الحقيقة ان ما قيل عن ميلاد التراجيديا في هذا الفصل بعيد كل البعد عما كتبه نيتشه حول الموضوع نفسه .

ومع ذلك ، فإن كتب نيتشه الأخيرة تطوّر مواقف حيال الحياة والموت والبهجة والعناء المكثفين والنبل ونظام المرتبة تفتح الطريق الى احتمالات طامها النسيان والى فهم أفضل للتراجيديا الاغريقية وهوميروس مما قدمه نيتشه نفسه . ونحيا قوة الدفع الجديدة هذه بالكاد عند البعض ممن يسمون بالفلاسفة الوجوديين . وهذا العنصر في كتاباتهم هو الذي استجاب له العديد من الشباب ، الأمر الذي سمح بوجود غالبية عددية كبيرة لا تتراكم الا حول ما هو رائع . لكن هؤلاء الوجوديين كفّروا عن كل أوقية من روح هوميروس بأطنان من اكثر النزعات المدرسية الاسكندرية جفافاً .

هناك جوانب في اهتمام الأبطال بالمكانة في «اللياذة» تمثل مفارقة ملفتة للنظر مع «الاولديسة» . وهذا الاهتمام الصق بأخيل منه بمعظم الأبطال الآخرين . وهذا في احد جوانبه هو الذي عمّل بغضبه الشديد في النشيد الأول من «اللياذة» وهو حين يسمح أخيراً لباتروكلوس بالمضي الى المعركة يهيب به الا يظفر بمجد بالغ التآلق ، حيث ان هذا يتقصص من مقام اخيل ويجعله اقل مرتبة (٩٠ : ١٦ : ٢٩٤) وقرابة النهاية حين يلين اخيل ، ويعيد جثة هكتور الى بريام ، فانه يخاطب باتروكلوس الميت خشية ان يخرج كبرياءه ، فالفدية كبيرة ، ولسوف يتلقى باتروكلوس نصيبه (٥٣ : ٤٥٣ : ٢٤ : ٥٩٢ وما بعدها) . ومن الواضح أن الثروة ليست مناط الاهتمام ، كما هو الحال عليه غالباً في «الاولديسة» فالفدية لن تجدي الصديق الميت نفعا ، وانما ما يمكن ان يتخذه هو مقامه ومكانته .

يمكن ان يقال الكثير عن خشية الأبطال من أن يحل العار بهم وحينئذ الى الشهرة الدائمة (٢٥) . وفي الختام دعنا نبحث موقفهم من الشهرة بقليل من التفصيل .

ليس هناك خلود ، وما من مكافأة للبطولة ، اللهم الا المجد المتمثل في تذكر البطل في قصيدة عظيمة من نوع ما . ويستدعى غياب أي اعتقاد في الخلود المقارنة مع العهد القديم ، حيث لا موضع لهذا المفهوم الا في فقرات محدودة متأخرة وبصفة خاصة أشعياء (٢٦ : ١٩) وأجزاء من أشعياء ٦٦ ودانيال ١٢ : ٢ ، والنظرة السائدة في النصوص المقدسة العبرية هي أنه «ليس في الموت ذكرك» . في الهاوية من يحمذك؟» والقصة التي تستحضر فيها روح صموئيل الراحلة قريبة من هوميروس ، تماماً كما ان المفهوم القديم للهاوية بأسره يستدعي المقارنة بهاديس عند هوميروس . ويعد شاوول في العديد من الجوانب شبيهاً بآياس ، وهو بطل في الميدان ، يفوق الباقي في طول قامته ، وملك تطيح به الالهة ، فيجن بالفعل (وان كانت هذه النقطة الأخيرة لا يرد لها ذكر عند هوميروس) والنصيحة التالية التي ترد في سفر الجامعة ليست الا هوميروس وقد نقل الى أدب الحكمة وأضفى الطابع الرواقي عليه : «كل ما تجده يدك لتفعله فافعله بقوتك لأنه ليس من عمل ولا اختراع ولا معرفة ولا حكمة في الهاوية التي أنت ذاهب اليها» . (الجامعة ٩ : ١٠) .

وأقرب موضع في الكتاب المقدس من هوميروس هو في قصص شاوول وداوود ، وهناك تقترب على نحو فجائي . وتعد مقارنة اريك اورباخ Auerbach الشهيرة بين قصة محكمة على نحو فائق في

سفر التكوين بفقره مسهبه على نحو بديع في «الاولديسة» وهي المقارنة التي ترد في الفصل الأول من كتاب المحاكاة «Mimesis» مقارنة غير سليمة على الصعيد المنهاجي، لأنها تعتبر سمات جنسين أدبيين متعارضين، بكل ما في الكلمة من معنى، ميزات للثقافتين اللتين توجدان فيها، ولو انه قارن بين فقرة من قصص داوود بفقرة مختارة على نحو ملائم من سوفوكليس لألفى نفسه أمام مقارنة مختلفة تمام الاختلاف.

إن ما يظل متميزاً عند هوميروس، ولا مثيل له في الكتاب المقدس، هو الابتهاج الضاري والاهتمام باللمحظة - بالملاحظة والمحادثة والمحاربة - جنباً إلى جنب مع المعرفة الدائبة بأن هذا كله ليس الا شيئاً هامشياً، وان الموت قاب قوسين أو أدنى، وأن أفضل ما يمكن للانسان أن يأمل فيه هو أن يتم تذكره للأبد في اطار الشعر. وهكذا فان الشاعر التراجيدي لا يحكي فحسب قصة عتيقة للترفيه عن جمهوره وتوجيهه، وانما هو يشارك في القصة بأن يحقق لأبطاله اشهى رغباتهم الحاحاً. وبيننا نجد مناخ «اللياذة» مشبعاً بالموت، فان هذه القصيدة الملحمية الاولى في الأدب العالمي هي كذلك انشودة انتصار، لانها تحقق للموتى رغبتهم في المجد الخالد عبر الاغنية.

الفصل السادس

اسخيلوس وموت التراجيديا

(٣٤) نيتشه وموت التراجيديا

تعود فكرة «موت التراجيديا» الى نيتشه، فهو لم يعلن فحسب، في كتابه «العلم المسرور» أولاً ثم في مؤلفه «هكذا تكلم زرادشت» «ان الله قد مات»، وانما نقرأ كذلك في كتابه الأول «ميلاد التراجيديا».

«لقيت التراجيديا الاغريقية نهاية تختلف عن نهاية شقيقاتها الكيريات من الغنون، فقد ماتت انتحاراً، في سياق صراع لا حل له، ماتت على نحو تراجيدي... حينما ماتت التراجيديا الاغريقية برز في كل مكان شعور عميق بفراغ هائل. وكما سمع البحارة الاغريق ذات مرة في زمن تاييروس، وهم يمرون بجزيرة منعزلة، صيحة صاكة «لقد مات بان * العظيم» كذلك اخترقت سمع العالم الهليني الصرخة الوحى: «لقد ماتت التراجيديا! وفني الشعر نفسه معها...» (المبحث ١١).

في النصف الأول من القرن العشرين، كانت مناقشة نيتشه لـ «ميلاد التراجيديا» ولما أسماه بالأبوللوني جيلبرت * والديونيزوسي *** وهي التي كرس شهرته كتابه الأول، وقامت المدرسة المسماة بمدرسة كمبردج في انجلترا بتطوير أفكاره فيما يتعلق بهذا الموضوع، وتقبل حشد من الباحثين هذه الأفكار عن طريق كتب جين هاريسون J. Harrison وجيلبرت موراي G. Murray ولكننا سبق أن رأينا كيف ان جيرالد إلز قد فند نظرياتها، وذهب الى القول بافتراضات أخرى «المبحث الثامن من هذا الكتاب».

أصبحت مناقشة نيتشه لموت التراجيديا أكثر تأثيراً منذ الحرب العالمية الثانية، وأصبحت أفكاره شيئاً مألوفاً على وجه التقريب. وسيكون من النقاط الجوهرية في هذا الفصل أن نوضح أن تلك الأفكار الرائجة هي مما لا يملك الدفاع عنه، بالنسبة لكل من موت التراجيديا الاغريقية وموتها في عصرنا.

من الأخطاء المنهجية للطرح الرائج أن نموذجاً واحداً من التراجيديا يجري التعامل معه كما لو كان النموذج الوحيد، فحينما يتحدث الكتاب عن موت التراجيديا فانما يقصدون عادة أنه لم تكتب تراجيديات مثل «أوديب ملكا» منذ القرن الخامس ق.م. ولا تجري كتابتها في القرن العشرين. لكن سوفوكليس نفسه بعد ان كتب «أوديب ملكا» لم يكتب المزيد مما يائنها، فلا مسرحية «فيلوكيتيس»

* بان: اله المراعي والقطعان في الميثولوجيا الاغريقية. «ه.م.»

** الابوللوني: نسبة الى الاله أبوللو اله النور والنبوءات في الميثولوجيا الاغريقية. «ه.م.»

*** الديونيزوسي: الديونيزوسي نسبة الى ديونيزوس اله الخمر والاحصاء في الميثولوجيا

الاغريقية. «ه.م.»

ولا «أوديب في كولونا» تنتهي بمحنة و«الكثرا» تنتهي باشعار بالفوز، وحتى في مسرحية «أياس» فإن انتحار البطل يقع في البيت ٨٠٥ ويدور معظم الايات الباقية وعددها ٥٥٥ يتنا حول مسألة ما اذا كان يستحق ان يدفن كالأبطال أم لا، وهو يستحق ان يدفن عل هذا النحو في النهاية. وبتعبير آخر فإن ثلاث تراجيديات من التراجيديات الباقية لنا من سوفوكليس تنتهي بصورة تراجيدية ربما كان من الممكن الرد على طرحي على النحو التالي: على الرغم من ان سوفوكليس كان ١٨٧ أكبر سنا من يوريبيديس فقد مات كلاهما في عام ٤٠٦ ق. م. وسبق يوريبيديس سوفوكليس بأشهر قلائل، فلو أن يوريبيديس كان مسئولاً عن موت التراجيديا أو لو أنه كان على الأقل يجسد روح العصر الجديد الذي لم تعد التراجيديا فيه شيئا ممكنا - وهذه هي القضية التي يطرحها نيتشه - فإنه يبدو من المنطقي أن سوفوكليس قد طالته العدوى كذلك، خاصة في شيخوخته خلال السنوات العشرين الاخيرة من حياته الابداعية.

ومع ذلك، فإن الاقرار بأن تراجيديات يوريبيديس لم تكن تراجيديات حقا، وأن سوفوكليس بدوره لم يكتب من روائع التراجيديات الا ثلاثا فحسب من شأنه التدني بمفهوم موت التراجيديا بأسره، سواء حوالي عام ٤٠٦ ق. م. أو في زماننا الى مرتبة العبث، ما لم يكن بمقدورنا تقديم اسخيلوس في هذه النقطة، قائلين إنه كان مبدع التراجيديا، وان علينا الانتقال الى مسرحياته اذا ما أردنا أن نعرف ما تبدو عليه التراجيديا الحقيقية. وهذا هو ما يفترضه نيتشه بجلاء، واذا أمكن الدفاع عن هذه النقطة فإن طرحه لن يغدو عبثا. ذلك أنه في هذه الحالة بمقدورنا القول بأن تراجيديات اسخيلوس السبع الباقية هي الحالات المشالية للنوع الأدبي الذي ساهم فيه سوفوكليس بروائعه العظيمة الثلاث قبل أن يخضع، شأن يوريبيديس، للرؤية غير التراجيدية أساسا للقرن الرابع ق. م. الذي أطل مقبلا.

غير أن حقيقة الأمر مختلفة تمام الاختلاف. وربما يرجع ذلك الى حد كبير الى ان جانباً كبيراً من فقه اللغة المقارن هو ذو طبيعة مجهرية وثيدة، وأولئك الذين يطمحون الى التعامل مع موضوعنا فلسفياً يعضون الى الجانب المضاد المتطرف، ويعتبرون أن من المسلم به أنه سيكون مما لا يرقى الى الفلسفة التركيز على تراجيديات اغريقية بعينها، وكنتيجة لذلك، فإن البعد الفلسفي لاسخيلوس وسوفوكليس يظل دوناً استكشاف، سواء في كتاب «ميلاد التراجيديا» أو كتاب «فن الشعر». ومن هنا فإنه لم يخطر على بال نيتشه أو أولئك الذين أحياوا قضيتته في عصرنا قط ان المواقف ذاتها التي يربطونها بموت التراجيديا توجد على نحو بارز عند اسخيلوس.

تتميز صورة نيتشه عن موت التراجيديا الاغريقية بالاسهاب والتوهج والامتلاء على امتدادها بأفكار مثيرة للاهتمام، فدعنا، بدلا من تقديم خلاصة مفصلة وحجج مسهبة، نشدد على ثلاث موضوعات جوهرية. فنيثشه يدعو تكرارا للروح الجديدة التي ماتت التراجيديا بها ب« النزعة التفاؤلية» وهو يعلن صراحة ان هذه النزعة موجودة لا عند سقراط وحده، وانما عند يوريبيديس

كذلك، جنباً إلى جنب مع ابتهاج بالجدل وإيمان وافر بالمعرفة. ولسوف نقتطف الفقرة التي يعزو فيها «موت التراجيديا» إلى النزعة التفاضلية والعقلانية في بداية الفصل الثامن من هذا الكتاب، ونناقشها هناك. ولسوف يكون كافياً أن نربط هذين المؤثرين بمؤثر ثالث يساعد في إيضاح المؤثرين الآخرين – الإيثار: بأن المحن يمكن وينبغي تجنبها، فلو أن البشر استخدموا عقلهم على النحو السليم فحسب – هو المفهوم التفاضلي الذي يظن بأن التراجيديا قد فئت بسببه – لما كانت هناك حاجة إلى التراجيديا (١).

لسوف أذهب إلى القول بأن هذا هو ما آمن به اسخيلوس. أما يوريديس، وهو أبعد ما يكون عن أن يوصف بالمتفائل، فقد كان حقاً على نحو ما عبر عنه أرسطو، وإن كان لأسباب مختلفة «أبرز الشعراء في تأليف التراجيديا». وكان اسخيلوس، بالمقارنة بسوفوكليس ويوريديس، الأكثر تفاؤلاً، فهو وحده الذي يتمتع بالثقة الشاذة في أن البشر بمقدورهم، من خلال الاستخدام الصحيح للعقل، تجنب المحن، وكانت رؤيته للعالم، بالمعايير الحديثة، رؤية ضد – تراجيدية، ورغم ذلك فقد أبدع التراجيديا.

على صخرة هذه الحقيقة العنيدة تحطم الجانب الأعظم من المناقشات التي دارت حول هذا الموضوع. فكيف نستطيع أن نحل هذا اللغز؟ إن علينا الكف عن افتراض أن التراجيديا الكبرى ينبغي أن تنبع من رؤية تراجيدية تتضمن بأساً عميقاً أو مفاهيم عن الفشل الحتمي، وبدلاً من ذلك علينا أن نقرأ اسخيلوس بعناية.

ولعلنا نستبق فكرة واحدة هنا: إن التراجيديا بشكل عام هي أكثر تفاؤلاً من الكوميديا. واليأس العميق هو الذي يعطي بمعظم أبناء الجيل الذي ولد خلال وبعد الحرب العالمية الثانية إلى الشعور بأن التراجيديا هي شيء مضى زمانه، وهم يفضلون الكوميديا سواء أكانت كوميديا سوداء أو لم تكن. والتراجيديا إنما تستمد وحيها من الإيثار الذي يستطيع أن يتجاوز الرياء سواء في أثينا السوفوكليسية أو لندن الاليزابيثية ولكن ليس أوشفيتز. وهي تتواءم مع الانتصارات الكبرى في ماراثون وسلاميس التي شكلت بداية العصر الاسخيلوسي، ومع الانتصار على الأرمادا الذي كان بداية عصر شكسبير، وهي لا تتفق مع درسدن وهيروشيا ونجازاكي، وهي تعتمد على التعاطف والرحمة والمشاركة. وهي لا تخاطب كثيراً جيلاً يسعده، شأن إيفان كرامازوف، أن يعيد بطاقة السفر إلى الرب، إن كان هناك رب. التراجيديا لم تكن في أثينا ولا في عصرنا بسبب التفاؤلية، وإنما يتمثل المرض المفضي إلى موتها في اليأس.

(٣٥) ما نعرفه عن اسخيلوس

ما نعرفه عن اسخيلوس، بغض النظر عن مسرحياته، قليل للغاية. وقد بقيت لنا عناوين تسع وسبعين مسرحية من مسرحياته، ولم يبق لنا من هذه المسرحيات إلا سبعة منها فحسب. وتوفى في

صقلية عام ٤٥٦ ق. م . ويقال انه كتب كلمات شاهد قبره بنفسه ، ولم يأت فيها على ذكر تراجيدياته ولكنه يعيد الى الأذهان بفخر أنه قاتل في معركة ماراثون . ففي عام ٤٩٠ ق. م . وعندما غزا الفرس بلاد اليونان بجيش لجب تبنت عرافة دلفي موقفا مناصرا للفرس (٢) ، لكن تسعة الاف أثيني وألف بلاتيين أنقذوا اليونان ، دونما تأييد من أبوللو . وقتل في هذه المعركة ستة الاف وأربعمائه فارسي ومائة واثنان وتسعون يونانيًا ، من بينهم شقيق اسخيلوس . وبعد عشر سنوات عاد الفرس تحت قيادة اكزركزيس ، ومرة اخرى هزموا في لقاءين حاسمين ، في اشتباك بحري في سلاميس في عام ٤٨٠ ق. م . وفي البر في العام التالي في بلاتيا . ويقول الكتاب القديم الموسوم «حياة اسخيلوس» (مجموعة مخطوطات مديسيوس - المقطع ٤) ان اسخيلوس حارب في هاتين المعركتين ايضا .

وقد أحرز فوزه الأول في مسابقات التراجيديا السنوية في عام ٤٨٤ وأخذ في الاعتبار بالحقيقة القائلة بأن الاغريق كانوا يؤرخون لكتابهم بالعام الذي «يتألقون» فيه ، وهو ما جرى العرف على تحديده في حالة اسخيلوس بسن الاربعين ، وربما كان تاريخ ميلاده في عام ٥٢٥ ق. م . قد جرى استنتاجه على هذا النحو من فوزه في عام ٤٨٤ .

جرى منذ وقت طويل الافتراض بأن «الضارعات» هي أقدم مسرحياته الباقية حتى اليوم لأن الجوقة تقوم بدور بارز فيها ، وساد الاعتقاد بأن «برومثيوس» تليها من حيث القدم . وقد أدى اكتشاف شذرة على ورقة البردي ، تشير الى أن «الضارعات» عرضت لأول مرة في مسابقة شارك فيها سوفوكليس كذلك ، الى تغيير تاريخ «الضارعات» الى نحو عام ٤٦٣ ق. م . ويسود الاعتقاد الان بأن «برومثيوس» كتب اسخيلوس قبيل وفاته (٣) وذلك على الرغم من أن قلة محدودة من الكتاب لا تزال تشكك في نسبة هذا العمل اليه على الاطلاق .

هكذا فان أقدم تراجيديا نعرفها هي «الفرس» (٧٢ ق. م) . وهي تعالج المحنة التي حلت بالفرس في سلاميس ، دون ذكر يوناني واحد بالاسم ، ودون شتاة ، وبغير أدنى لمسة من تلك اللاإنسانية وذلك الغلو في الوطنية اللذين يصاحبان غالباً الصور التي ترسم للانتصارات العسكرية الكبرى . وقد فصل لاتي مور القول في مقال عن «اسخيلوس يتحدث عن هزيمة اكزركزيس» (٤) فيما يتعلق بقيام الشاعر بـ «تشويه التاريخ» . فالمرحبة تعطي الانطباع بأن قوات إكزركزيس قد سحقته بصورة نهائية في معركة سلاميس . وحذفت المعارك الكبرى التي نسبت خلال الشهور التي أعقبها وأسيء تقديم بلاتيا باعتبارها «عملية تطهير هامشية» . ويشير لاتي مور الى أن الرغبة في تحقيق الوحدة الدرامية لن تبرر كل شيء . فنحن لا نملك الا ان نرى هنا تمجيذاً لنصر هو نصر أثيني على نحو ما جعله اسخيلوس . هل كان اسخيلوس من ذوي النزعة القومية المتعصبة في نهاية المطاف ؟ إن لاتي مور يعتقد هذا ، ويقول : «ليس الخطأ خطأه ، اذا كان بمقدورنا ان نصحح الصورة التي رسمها لنا ، حيث انه ما كان يستطيع التنبؤ بمقدم هيرودوت . . . وبالنسبة له كانت هزيمة إكزركزيس تعني سلاميس ،

وكان المنتصر هو أثينا، وقد كانت تلك قصة بسيطة وقد عقد العزم على أن يجعل الحياة تنهض في عروقتها وعلى هذا النحو يختتم لاتي مور مقاله (٥).

وبما أن شخصية الشاعر هي موضع الرهان هنا، فإن هذا الاتهام ينبغي رده بالحجة والبرهان، ومن المؤكد أن الشاعر، بعد ثماني سنوات من سلاميس لم يكن يتطلع إلى الامام نحو عصر، يحل بعد قرون، تغدو فيه مسرحيته مصدرنا الوحيد للمعلومات. ففي المقام الأول، «نجد أن فراينيقوس» - phryni- chus، وهو شاعر تراجيدي أقدم، كان قد حقق نجاحاً عظيماً بمسرحيته «الفينيقيات» (٤٧٦ ق.م) التي عاجلت الأحداث ذاتها، وكان ثيمستوكليس، وهو العقل المدبر لانتصار أثينا، قد بنى مسرحية فراينيقوس، ولم يكن أمام اسخيلوس من سبيل ليعرف أن مسرحيته «الفرس» سيقدّر لها البقاء، على العكس من مسرحية فراينيقوس. ويبدو أنه قد استعاد الكثير من المسرحية الأقدم، ولكن ذلك فيما يظهر جاء عن طريق محاولته اظهار كيف «ينبغي» أن تقدم القصة. وليس بوسعنا، ونحن نجهل مسرحية فراينيقوس، المواضع التي غير فيها اسخيلوس طروحات القصة، وعلى أي الأوجه كانت رؤيته لهزيمة الفرس متميزة، فتلك واحدة من الحالات التي يحول فيها الافتقار إلى المعرفة التاريخية دون تحقيق الفهم الكامل، ولكن ليس من المحتمل أن تراجيديا تبناها ثيمستوكليس قد ابرزت دور أثينا بصورة أقل من ذلك.

وعلى صعيد ثان فإن أحد «التشويهاات» المنسوبة إلى اسخيلوس والتي أتى لاتي مور على ذكرها بتفصيل واف، ضمن تشويهاات أخرى، يتعلق فيما يحيل التشويهاات الأخرى إلى أقزام. فمعركة ماراثون لا يرد ذكرها إلا بصورة عابرة فحسب، وإنما روح داريوس، الذي رد غزوه على أعقابها في تلك المعركة الحاسمة في تاريخ العالم، تقدم كصوت للحكمة يدين اكزركزيس الأحمق، ليست هناك حاجة على الإطلاق لجعل شريز ماراثون مثلاً للملك العجوز الحكيم، ولجعل أتوسا، أم اكزركزيس، ملكة حتى أطراف أصابعها، ولعدم تمجيد انتصار ماراثون بالبلاغة التي تليق به. ولو أن اسخيلوس كان ممن يغالون في قوميتهم لكان قد شدد على الحقيقة القائلة بأن أثينا قد انقذت اليونان «مرة أخرى» في سلاميس، على نحو ما سبق لها أن فعلت قبل عشر سنوات في ماراثون، وبدلاً من قصر اللوم على ملك شاب طائش وحده لكان جعلنا نشعر بأن شراً ما ينبع من بلاد فارس.

إن ما يدفع اسخيلوس إلى البؤرة ليس بسالة أثينا وإن كان يفخر بتلك البسالة، ولا التسلسل التاريخي للأحداث - كيف وقع كل شيء بالفعل أسبوعاً بعد آخر، وإنما معاناة الفرس الكاسحة. وكون الكارثة شيئاً ربما كان من الممكن تجنبه هو مؤثر محوري في المسرحية، وليس أقل وضوحاً من ذلك أن تلك الحقيقة لم تقلل بحال من الأحوال عذابات الألوف الذين لقوا حتفهم قتلاً أو غرقاً، أو

* ترد الترجمة شعراً في الأصل.

الذين جرحوا ولم تخفف من حزنهم زوجاتهم وامهاتهم . ويعمد الشاعر لولعه المميز باللغة الجزلة الى استحضار صورة هائلة للبؤس الانساني .

بعد أربع سنوات ، أي في عام ٤٦٨ ق . م . انتزع منه قصب السبق للمرة الأولى سوفوكليس ، الذي كان انذاك في الثامنة والعشرين من العمر . وقد عرضت «سبعة ضد طيبة» لأول مرة عام ٤٦٧ ق . م . وعرضت ثلاثية الاورستية في عام ٤٥٨ ق . م . أي قبل عامين من وفاة اسخيلوس . وكانت تراجيدياته الاخرى جميعها كذلك اجزاء من ثلاثيات ، وعادة ما كانت ثلاثيات مترابطة فيما بينها شأن «الاورستية» وكانت «الفرس» من الاستثناءات القليلة ، فهي لا ترتبط بعلاقة وثيقة مع العمليين التراجيديين اللذين قدمت معهما . ولا بد من قراءة «الضارعات» باعتبارها ، ان صح التعبير ، الفصل الأول في عمل أطول ، والامر نفسه ينطبق على «برومثيوس» وكانت «سبعة ضد طيبة» هي التراجيديا الختامية تسبقها مسرحيتا اسخيلوس «لايوس» و«اوديب» واعقبتهما مسرحيته الساخرة «المولة» .

اختلف النقاد فيما بينهم حول المزايا النسبية للمسرحيات السبع الباقية بين أيدينا ، وتنتمي المسرحيات الأربع الأخيرة الى فئة مختلفة كلية عن المسرحيات الثلاث الأولى . لكن هذا الحكم لا ينعكس حقاً بصورة غير مواتية على «الفرس» أو «سبعة ضد طيبة» أو «الضارعات» لأن «الاورستية» و «برومثيوس» تعد بصفة عامة وعن جدارة ضمن أعظم القصائد التي نظمت ، بل ان سوينبرن Swinburne يصف «الاورستية» حقاً بأنها ربما كانت «اعظم انجاز حققه الذهن البشري» ، ومثل هذا الثناء لا قيمة له ، وكذلك الحقيقة القائلة بأن معظم صيغ التفضيل المقررة في النقد الأدبي مغاير لما هو متوقع (٦) .

ينبغي أن تبدأ أي محاولة لاستكشاف البعد الفلسفي لتراجيديات اسخيلوس من «الاورستية» لأن العمل الوحيد الكامل الاخر من اعماله المتاح لنا هو «الفرس» التي كتبت قبل وقت طويل من وصوله الى سمت امتلاكه لناصية أدواته . أما المسرحيات الثلاث الأخرى فهي ، على الرغم من أنها كاملة ، شذرات من ثلاثيات لم يقدر لها البقاء ، وقد جازف فقهاء اللغة بالقيام بعمليات اعادة تصور مقنعة بصورة متزايدة لعقد هذه الثلاثيات الثلاث ، لكن المنهاج السليم يعلينا ان نبدأ بما هو كامل . وفي مرحلة لاحقة نتساءل الى أي حد يتفق ما اكتشفناه مع عمليات إعادة التصور تلك .

وكما ان بعض القراء يرتكب الخطأ المتمثل في معاملة مسرحيات سوفوكليس الثلاث التي تدور حولها طيبة كما لو كانت تشكل ثلاثية ، فكذلك يتحدث البعض الاخر عن «اجامنون» و«حاملات القرايين» و«الصارفات» لاسخيلوس كما لو كانت تراجيديات مستقلة . وهذا الخطأ الفاضح يحول دون أي فهم لاسخيلوس . و «الاورستية» يتعين النظر اليها باعتبارها عملاً واحداً ، تماماً كما أن «الضارعات» و «برومثيوس» تتعين قراءة كل منهما باعتبارها الجزء الأول في ثلاثية .

يتعين علينا لكي نفهم «الاورستية» ان نقوم ببحث المعالجات السابقة للمادة ذاتها ، على نحو ما فعلنا

في حالة «أوديب» فما هو الجديد ان كان هناك جديد على الاطلاق في هذه الثلاثية؟ وما الذي يساهم به اسخيلوس الى جوار المقولة والنشيد (الموسيقى) والرقص التي ضاعت علينا؟.

(٣٦) أورست عند هوميروس

لا يكاد يرد في «اللياذة» ذكر لأورست، اما الكترا فلا ذكر لها على الاطلاق، وفي الفقرة ذاتها التي يتحدث فيها أجاممنون عن ابنه أورست يقول حقا ان له كذلك ثلاث بنات، هن كريسوثيمبس ولاوديس وافيناسا (١٦٤ : ٩ : ١٤٢ وما بعدها) وتلك هي الاشارة الوحيدة الى بناته في «اللياذة» وليس هناك اثر لقصة تضحية أجاممنون بابنته ايفيجينيا في أوليس. ويرد ذكر كليتمسترا عرضا في النشيد الأول حينما يفسر أجاممنون رفضه لارجاع محظيته الأسيرة كريزيس الى أبيها بقوله: «اني لأحبها أكثر من زوجتي كليتمسترا، فهي مثلها في الجمال، ولا تقل عنها مهارة وحذقا» (١١٣ : ١ : ٢٦ وما بعدها).

ونحن، بالطبع نسمع الكثير عن اجاممنون في «اللياذة» ولكن على الرغم من انه يعد من حيث المكانة الأول بين أقرانه *primus inter pares* فان العديد من الأبطال الآخرين يذونه. فأخيل هو أفضل الجميع، ويلييه أياص الكبير، وربما كان ديوميديس هو الذي يليه في هذا الصدد. وفي سداد الرأي، فلا مجال لمقارنة أجاممنون بأوديسيوس الذي يفوقه شجاعة كذلك، وفي أحد المواضع يكيل له الحديث مطولا بازدرء واضح واحتقار جلي، بعد أن أشار عليه بالانسحاب قائلا: «خير للمرء أن ينجو بجلده بالهرب من أن يحاط به» (٢٥٩ : ٤ : ٦٥ وما بعدها). ويتقبل اجاممنون هذا التوبيخ.

ما من احد يتحدث دون احترام أو توفير لأجاممنون قدر أخيل في النشيد الأول مع اندلاع غضبه الشديد، فقد صاح: «انك أيها الماكر الذي لا يعرف الحياء تستهدف على الدوام ما يرضى طمعك... لقد انضمنا الى هذه الحملة ارضاء لك، نعم، انت أيها الكلب الهجين الذي لا ضمير له، لتثال بغيتك من الطرواديين أنت وأخوك» (٢٧ : ١ : ١٤٩ وما بعدها). وردا على ذلك يقرر أجاممنون أن يعرض نفسه عن كريزيس بانتزاع بريزيس من أخيل، وعند ذلك تساور أخيل فكرة امتشاق حسامة لقتل الملك اجاممنون في اللحظة نفسها وفي الموضع عينه. لكن أثينا تثبته قائلة: لا تستل حسامك، بل وجه اليه ما شئت من زجر وشتيمة» فيصفه اخيل بأنه «سكير مثقل بنشوة الراح، له عينا كلب، وشجاعة انثى الأيل».

ان مثل هذه النعوت لا تختصر لنا أجاممنون على نحو ما نجده في «اللياذة»، فتلك كلمات ندت في سورة غضب حينما اضلت آتي أخيل. لكن النشيد الأول يحدد الاسلوب السائد، فنحن تحت سماء صافية، والمناخ متحرر من الرهبة أو الغموض. ووأجاممنون من الممكن الحديث معه والنظر اليه على هذا النحو، وهناك مجال للضحك حتى بين الالهة. وفي موضع لاحق وعندما يتصالح اجاممنون وأخيل، ويستعدان لخوض غمار الحرب ضد الطرواديين معا مرة اخرى يناقش اخيل واوديسيوس ما

إذا كان من الأفضل ان يتناول الجميع طعام الإفطار قبل المعركة الهائلة ، او ان يؤجلوا هذه الوجبة حتى المساء (٣٥٨ وما بعدها : ١٩ : ١٥٥ وما بعدها) . وفي هذا النقاش الطويل تطرح نقاط وجهة في صالح الجانبين كليهما ، وذلك قبل صفحة واحدة من إعادة بريزيس الى أخيل وبدء بكائيتها التي تكسر الفؤاد عند جثة باتروكلوس . اما عند اسخيلوس فان أي حوار حول تناول طعام الإفطار سيدخل يقينا ضمن ما لا سبيل الى التفكير فيه ، ذلك ان عالمي هوميروس واسخيلوس مختلفان أشد الاختلاف .

لا تماثل حساسية «الأوديسة» حساسية «الالياذة» على الإطلاق ، رغم ان موضوع الإفطار يرد في كل منهما ، ولا تفتقر «الأوديسة» الى المصارع ، لكن اشعارا بالنصر يتخلل المذبحة العظمى حتى النهاية . فبعد قتل الخطاب ، تعلق اثنا عشرة خادمة ممن لم يبرهن على الولاء من حبل واحد كالحلمات على يد تلياخوس دون أمر من اوديسيوس ، اما التعس ميلانتيوس فيجذب انفه وتصلم أذناه وتجتث أعضاؤه التناسلية لتلقى طعاما للكلاب ، وتقطع قدماء ويدها في سورة غضب المنتصرين ، ليتتهي الأمر عند هذا الحد . وليس هناك شعور بالخجل كذلك الذي يساور أخيل بعد ان أساء معاملة جثة هكتور ، لأن هؤلاء الهالكين من الرجال والنساء ليسوا بالباطل ولا يطلب منا ان نحس حيالهم بما يتجاوز ما نشعر به حيال السيكلوس العميوات . ان ارسطو يحدثنا عن «التراجيديا التي يضعها البعض في المقام الأعلى ، وهي تلك التي يزدوج فيها مجرى الحوادث ، كما في «الأوديسة» وتنتهي بحلول متعارضة للأخيار والاشرار» . ويقول ان «وضعها في المرتبة العليا انها هو بسبب ضعف الجمهور وان اللذة التي يجلبها هذا النمط غريبة عن التراجيديا وأقرب الى الكوميديا» (فن الشعر - نهاية ١٣ : ١٥٣) وهذا التفرع الى تراجيديا وكوميديا لا يساعدا هنا ، فلا ينبغي ان نصف «الأوديسة» بأنها كوميديا ، ولكن عالمها لا يعود بعد عالم الفروسية .

اننا نصادف في «الأوديسة» اهتماما جوهريا ودائبا بالملكية والثروة ، يعد في هذا الشكل غريبا عن «الالياذة» ويفصح عن مخطط للقيم مختلف تماما . يقول الراعي المهيّب (٢٤ : ٨٤) إن الالهة تحب في البشر «الكياسة والاعتدال» ، وفي «الالياذة» ما كان يمكن لراع أن يلقى خطبا من اي نوع ، ثم يقص عليه أوديسيوس قصة طويلة عن كيفية تزايد قطعانه بصورة عاجلة واكتسابه على هذا النحو توفير أبناء بلده (٢٣٢ وما بعدها) . وفي النشيد التالي تلوم أثينا تلياخوس لسعيه وراء ابية بعيدا عن وطنه وتركه أملاكه دونها حراسة ، بحيث ان الخطاب يمكن لهم نهجها جميعها ، او قد تتزوج بنيلوب الخاطب الذي يتقدم لها بأفضل عرض ، فتحمل معها جانبها من ميراث تلياخوس . (١٠ وما بعدها) ويقرر لمينيللوس الرحيل ، ولكن ليس قبل ان يتيح لمينيللوس الفرصة لتقديم بعض الهدايا اليه . ولا يلتزم مينيللوس بذلك فحسب ، وانما هو يعرض على تلياخوس أن يصحبه في جولة في بلاد اليونان وفي أرجوس ، حيث سيقدم لهم كل مضيف هدية واحدة على الأقل ، سواء أكانت رجلاً ثلاثي القوائم أو رجلاً عادياً او زوجا من البغال او كأسا ذهبية . لكن تلياخوس يعتذر لأن عليه التعجيل بالرجوع الى وطنه

خشية ان يسرق شيء من مقتنياته الثمينة في أثناء غيابه .

في موضع لاحق ، وحينما يلتقي أوديسيوس أخيراً ببنيلوب - في المشهد الذي تتعرف عليه يورلسليا عن طريق اثر الجرح القديم في ساقه - يقص على بنيلوب قصة مؤكداً لها أن أوديسوس ، وإن فقد رفاهه جميعاً ، سيعود بثروة عظيمة ، بل انه كان يمكن أن يعود منذ وقت طويل حقا لولا سعيه وراء الثروة (١٩ : ٢٧٢ وما بعدها) فتخبره كيف أن ولدها تلياخوس ناشدها أن تتزوج أحد خطابها وتشدد الرحال قبل أن يستنفذوا جميع ميراثه (٣٥٢ وما بعدها) . وليس ذلك هو النحو الذي تعاش به الحياة في «الالياذة» ، دع جانباً عالم اسخيلوس .

لكننا في «الاولديسة» نصادف للمرة الأولى قصة جريمة قتل أجائمنون . ففي مطلع القصيدة بكاملها ، نسمع كيف أن زيوس راح يفكر في «إيجيستوس الذي قتله أورست نجل أجائمنون الذي طارت شهرته في الآفاق وقال : «ما أسرع ما يعجل الفانون بالقاء اللوم على الالهة . يقولون ان الشر يأتي من قبلنا ، لكنهم هم انفسهم الذي يجلبون من خلال حماقتهم العمياء احزانا لا قبل لهم بها على ذواتهم . الان ها هوذا إيجيستوس قد احتاز لنفسه ، على نحو لا قبل له به ، زوجة ابن اتريرس ، ولدى عودته ذبحه ذبيحا ، رغم انه يعلم حق العلم ان الهلاك سيحل بساحته ، اذ كان يدرك أننا حنرناه من قبل حين أرسلنا له هرميس . . . من انه لا ينبغي له ان يقتل الرجل ولا ان يخطف ود زوجته الا فان الانتقام لابن اتريرس سيحل على يد اورست حينما يبلغ مبلغ الرجال ويحن الى أرضه . على هذا النحو تكلم هرميس ، لكنه رغم كل نواياه الطيبة لم يملك فؤاد إيجيستوس الذي دفع الان ثمن فعلته كاملاً» (٢٩١ وما بعدها) . (٧) .

والانطباع بأن انتقام أورست ليس مثار خلاف على الاطلاق تؤيده كلمات أثينا بعد ذلك بقليل فيما هي تلوم تلياخوس الشاب قائلة : «لم تسمع بالشهرة المحلقة التي حازها اورست النبيل بين البشر كافة حينما ذبح قاتل أبيه إيجيستوس المخاتل انتقاما لمصرع أبيه المجيد؟ وأنت كذلك يا صديقي . . . كن باسلا حتى يشيد كثيرون ممن لم يولدوا بعد بك (١ : ١٢٨ وما بعدها) .

اننا أبعد ما نكون عن «الاورستية» . وأورست أبعد ما يكون كذلك فإلى جوار أوديب الشعراء التراجيديون ، من أتعس البشر كافة وتقشعر الأبدان لسماح اسمه وهو في «الاولديسة» شاب في مقتبل العمر يحوز شهرة كبرى لبسالته ، وتشيد به أجيال تليه ، ويحسن الشاب صنعاً ان حدا حذوه .

تسرد قصة مقتل أجائمنون مرات عديدة في «الاولديسة» ففي النشيد الرابع ، يحكي مينيللاوس كيف ان بروتيرس حدثه عن عودة أجائمنون الى وطنه : فقد دعاه إيجيستوس مع رجاله الى مأدبة قتله فيها كما يلذبح الثور في المعلف ، ولم يقدّر الهرب لرجل واحد (٥١٢ وما بعدها) ولا يرد ذكر لكليتمنسترا ولكن في موضع سابق من النشيد يقول مينيللاوس بأنه فيما كان لا يزال في طريقه الى الوطن . مجرباً حظه ، قتل عدو أخاه الذي احتالت عليه زوجته المشثومة (٩٠ وما بعدها) . ولا يستطيع مينيللاوس التورع عن

أن يضيف أنه سيعطي بسرور ثلث ثروته فحسب لو أن أصدقاءه كانوا لا يزالون على قيد الحياة .
في النشيد الحادي عشر ، في هاديس حيث يزور اوديسيوس ظلال الموتى ، يقص أجاممنون القصة
بنفسه :

«دعاني ايجيستوس ، مدبراً موتي وهلاكى ، الى داره وأولم لي وليمة وقتلني هناك بمساعدة
زوجتي الكلبة مثلما يذبح المرء ثورا في معلفه
على هذا النحو لقيت مصرعا جديدا بالثناء ، ورفاقي الآخرون
قتلوا حولي ، دونها رحمة ، كخنازير ذات أخطام
متألقة ، في دار رجل موسر بالغ القوة
ذبحت احتفالا بزفاف أو مهرجان او وليمة غداء . .
تمددنا الى جوار وعاء مزج الخمر والموائد
المثقلة ، على امتداد أرجاء القصر والأرض بأسرها تجمع
دما ، ورن مثيرا للشفاق الصوت الذي سمعته لابنة
بريام ، كساندرا ، اذ قتلتها الغادرة كليتمسترا
فوقي ، لكنني رفعت يدي وبها لطمت
الأرض ، فيما كنت احتضر على السيف ، لكن المرأة الفاسقة
أشاحت عني ، وكانت من التحجر حتى أن كفيها لم
يغمضا عيني ويغلقا فمي ، رغم اني كنت في ترحالي الى هاديس » (٨) .

نحن بين يدي شعر هاهنا ، وقد اخترت ترجمة شعرية انصافا للنص ، وهنا تنتقل كليتمسترا الى
بؤرة الحدث ، وحتى صرخة كساندرا تنهاى الى الاسماع ، لكن المناخ يظل بعيدا عن الانتماء الى
اسخيلوس ، فليس هناك شيء من أسلوبه الموجز الحزين ولا جلال ولا غموض شعره ، وليس هناك
اي اقتراب من انصاف كليتمسترا . فالملك ورجاله يقتلون كالخنازير ، على عكس أبطال «اللياذة»
الذين لقي كل منهم حتفه في المعركة ، بعد أن أسقطته حربة أو سيف أو سهم ، أما اجاممنون فقد ذبح
مع الآخرين وعلى نحو لا يليق بجلال الملك ، فاختلط دمه بدمهم وبالنبيذ وتمدد جسمه وسط الطعام
المتناثر . وثمة ضوء صاف ومتوازن يضئ المشهد بأسره فيما هو يروي ، وليس هناك ظلام ولا غسق
أخلاقي . والمذبحة خفيفة وتبدو وبالفعل مسلمة قيادها للتراجيديا . وقد يحول المرء القصة الى عرض
مفزع ، لكنها تبدو غير واعدة بحال بالنسبة لأي شخص يرغب في طرح مشكلات كبرى فيما يتعلق
بالعدالة .

في النشيد الأخير نصادف أجاممنون مرة أخرى ، وهو لا يزال على حزنه ، وقد أحاط به كل أولئك
الذين لقوا مصرعهم معه ، ويشفق عليه أخيل لأنه لم يميت في طرواده بطلا كان يمكن ان يدفن مجللا

بايات التكريم . ويتذكر أجامنون بمزيج من التوق والكآبة موت أخيل المجيد في ميدان القتال (٢٠) وما بعدها).

هناك فقرة واحدة أخرى حول مقتل أجامنون تركتها للنهاية لأنها تتحدث كذلك عن انتقام أورست . ففي النشيد الثالث يحكي نسطور كيف أنه بينما رحل الآخرون للقتال تخلف ايجيستوس في أرجوس ليفتن زوجة أجامنون بمعسول القول . وفي البداية تقاوم بنبل مخططاته الخبيثة ، وكان هناك أيضاً كاهن كلفه أجامنون لدى مغادرته أرجوس الى طروادة بمراقبة زوجته . لكن ايجيستوس حمل هذا الرجل الى جزيرة جرداء وتركه هناك طعاماً للطيور . ثم جلب للالهة أضاحي وهدايا هائلة ، بعد ان تكلم بالمجد على نحو فاق اماله . وعقب ذلك ، وبينما مينيللاوس يحمر بعيداً ، ضارباً في عرض البحر ، متعرضاً للعديد من المحن ، وجامعاً ثروة هائلة ، عاد اجامنون ، وقتل على يد ايجيستوس ، الذي اجبر الناس عقب ذلك على طاعته . «سبع سنوات طوال حكم خلالها مكاي الذهبية ، ولكن في السنة الثامنة عاد اورست النبل من أثينا مصدر لعتته ، وذبح قاتل ابيه ايجيستوس المخاتل ، وبعد ان قتله أقام مأدبة جنازية للارجئين على روعي أمه المقيته وايجيستوس الجبان (٢٦٢-٣١٠) .

ما من كلمة حول كيفية موت الام . لكن أورست دفنها مع عشيقها وأعلن ذلك اليوم عيداً عظيماً . وكان أورست نموذجاً جديراً بالاعجاب ، والاحتذاء به بالنسبة لتليماكوس بن اوديسيوس . واذ أحس هذا الأخير بأنه لا يزال حدثاً فانه يترأخى في استجماع شجاعته وتوجيه ضربته ، على العكس من اورست النبل ، بينما وقفت بنيلوب المخلصة موقف النقيض من كليتمسترا . تلك هي المادة التي وجدها اسخيلوس عند هوميروس .

(٣٧) «تفاؤل» اسخيلوس

قال جيلبرت موراي عن اسخيلوس : «لقد رفع كل شيء وضع يده عليه الى مرتبة العظمة . والشخصيات في يديه تصبح بطولية ، والصراعات تغدو حادة ومشحونة بالقضايا الخالدة» (٩) . وبعد الحرب العالمية الأولى أصبح من الأمور الرائجة أن نقارن بين عصرنا الداجن المجرى الطابع الشعري وبين العصور الماضية العظيمة ، وأن نحزن لافتقار الكاتب الحديث لذلك الكم الكبير من الأساطير الذي كان بمقدور اسخيلوس وسوفوكليس الاشتقاق منه .

كان للاغريق بالفعل العديد من الأساطير ، ولكن لو أن اسخيلوس وسوفوكليس لم يقدموا بالفعل عملهم الفذ هذا لما كان بمقدور أحد أن يقول أن هذه الأساطير شكلت مادة طيبة لتراجيديات كبرى أو لأدب جاد من أي نوع . ولم يكن من المستطاع التفوق على هوميروس في اطار الجنس الأدبي الذي عمل في اطاره ، ومن هنا كان مما لا طائل وراءه ان نقص مرة أخرى ما سبق أن حكاه ، وكانت هناك قصص لمسهها بالكاد ، مثل قصة اوديب ، وكان بمقدور المرء ان يظن ان هذه القصة تسلم قيادها للمعالجة باعتبارها كوميديا او من قصص الرعب . ولكن ليس كعمل تراجيدي بالتأكيد ، ولكن في الوقت الذي

نظم فيه سوفوكليس رائعته كانت قد اضيفت نقطة في غير صالحه، وهي ان شاعرا من اعظم الشعراء على امتداد الزمان - هو اسخيلوس - قد سبقه بنظم تراجيديا عن اوديب عرضت لأول مرة في العام الذي اعقب انتزاع سوفوكليس قصب السبق من اسخيلوس في المسابقة السنوية. اي قبل اربعين عاما من ذلك العهد. أضف الى ذلك ان سوفوكليس نظم «اوديب ملكا» في مدينة تخوض غمار الحرب، اطاح الوباء بحياة الغالبية العظمى من أبنائها، ضل ساستها في غمار الصراع بين الدياجوجيين، وتشبع مناخها الروحي بالخرافة والاستنارة معا، وشملت امزجتها العديدة الايمان المتفائل بالعقل وخيبة الأمل الشديدة في الوقت نفسه. ولو انه لم ينجح في أن يصبح شاعراً عظيماً، لكن بمقدوره ان يقول في يسر: «ان الضرر الذي لحق على امتداد عمر بكامله، واليلاذ في مجتمع لا يعرف الاستقرار لا سبيل الى تداركهما في لحظة النظم» (١٠).

قد يقال في معرض الاعتراض ان سوفوكليس قد ولد قبل وقت طويل من فطائع حرب البيلوبونيز. لكنه حينما كان طفلاً غزا الفرس بلاد اليونان، وأعملوا فيها التدمير، قبل ان يتم ايقافهم عند ماراثون، على بعد عشرين ميلاً من اثينا، وبعد ذلك بعقد من الزمان خربوا اثينا قبل ان تتم هزيمتهم عند سلاميس - وفي العام التالي ضربوا اثينا من جديد قبل ان يهزموا في بلاتيا. ومن المؤكد ان اثينا قد اعيد بناؤها مع المعابد المشيدة على تل الاكروبوليس، والتي لا تزال اثارها تحظى باعجابنا، وقدر لأثينا ان تتمتع برخاء لا نظير له - وعلى وجه الدقة بالرقاء والترف اللذين غالباً ما يعدان أسوأ مناخ بالنسبة للمنجزات الفنية وفي مقدمتها التراجيديا، ومع ذلك، ففي تلك السنوات أبدع اسخيلوس تراجيدياته التي بقيت لنا، وأبدع سوفوكليس بدوره، أعماله الأولى، ومن بينها «انتيجونا».

إن الفن العظيم يظهر للوجود على الرغم من العصر الذي يرتبط به من خلال ضروب ضعفه، وقد كلل اسخيلوس بالفوز لاسبب الأساطير التي كان بمقدوره استخدامها، وانما على الرغم من تلك الاساطير.

وقد اوضح جيلبرت موراي بالتفصيل «ما هي المادة الخام التي وجدها اسخيلوس في تناول يده حينها بدأ عمله» في مسرحيته «برومثيوس» (١٩-٩٦) فأولا كانت هناك عبادة محلية في أثينا - نصف اله يدعى برومثيوس - كان راعياً لتجارة الخرافين والحدايين، وتمثل ما حكى عنه في «النوعية التي يقال ان قزم النار الماكر يقوم بها، لذا فقد عاقبه زيوس بالطبع ولكن كان هناك ايضاً شاعر كبير تناول هذه المادة منذ بعض الوقت، هو الشاعر العظيم هزiod. ويورد موراي الفقرات المهمة الواردة عند هزiod قبل ان يتساءل: «الان ما الذي صنعه اسخيلوس بهذه المادة البالغة التفاهة، والقصة التي لا تترك في النفس أثراً؟ انه يسقط الشجار غير المجيد حول اقتسام الأضحية المحترقة، وهو يسقط السخرية الصدئة فيما يتعلق ببندورا (٢٦). وهو يرد على السؤال الذي طرحه في أحد جوانبه بأن يجد في

التراجيديا «ارادة الاحتمال وقد وضعت في مواجهة ارادة التحطيم» (٣١).

من المؤكد ان ما وجدناه عند هوميروس فيما يتعلق بقتل أجاممنون وانتقام أورست له، هو أبعد ما يكون عن التفاهة وعدم التأثير في النفس، غير انه لا يمتزج كذلك بالقضايا الخالدة، وتأثيره في النفس إنما يرجع الى شعر هوميروس بأكثر مما يرجع الى العقدة، ولكن هذا ربما كان حرياً به أن يكون تحذيراً من اختيار هذا الموضوع: فلماذا تختار قصة غير واعدة بصورة جوهرية سبق لشعراء يعرفهم الجميع سردها والتنويع فيها مرات عديدة؟.

لقد غير اسخيلوس القصة، مستشعراً حرية تامة في ابداع اسطوره الخاصة. وقد أضاف دون ان يناقض هوميروس ما لم يقله هذا الاخير: ان أورست قتل أمه. ونقل الأم الى قلب المسرحية الأولى في ثلاثيته التي عالج فيها جريمة قتل أجاممنون. وفي المسرحية الثانية ترك أورست يقتل كلاً من كليتمسترا وأيجيستوس بأمر صريح من أبوللو، ولكنه ترك ربات الانتقام بطاردن قاتل أمه. وفي المسرحية الثالثة قدم المزاغم المتصارعة لكل من أبوللو وربات الانتقام وأظهر عجزهم عن الوصول الى التفاهم سوياً ومضى بهم الى أثينا حيث كانت الربة بالاس أثينا قد شكّلت لشوها محكمة جديدة وأصدرت حكمها الحاسم بترثة أورست. وليس لمعظم هذا أساس من أي نوع عند هوميروس، وربما كانت عقدة المسرحية الأخيرة بكاملها من بنات أفكار اسخيلوس.

في مسرحية «أجاممنون» يقوم اسخيلوس بما يعتبره العديد من النقاد المحدثين مؤشر إفلاس وبرهان انتهاء الى أدب من الدرجة الثانية، فهو يلتقط قصة شاعر بالغ العظمة ويدخل بعض التغييرات فيها. ولسوف نبهت هذه التغييرات بعد قليل. وفي «حاملات القرايين» يختار فعلة رهيبه، هي قتل الأم، التي لم يرد لها ذكر عند هوميروس، ويجعل منها النقطة الأساسية في المسرحية. وبمقدور المرء أن يتصور أحد النقاد وهو يهتف متعجباً: «معارضة أولاً ثم انحطاط صريح أ» وأخيراً نصادف في «الصفاحات» في شكل يصل الى الذروة تلك العقلانية وذلك التفاؤل اللذين يقال إن التراجيديا ماتت من جرائهما، ونجدهما في أوج وأعظم عمل أبدعه من يسمي بمبدع التراجيديا.

إن محكمة تشكل في أثينا لا لكي تقضي في قضية أورست فحسب، والذي تتم تبرئته بالفعل، وإنما كذلك للفصل من الآن فصاعداً في كل قضايا الدم، بحيث يحال دون التراجيديا المستقبلية من نوعية «حاملات القرايين» ويختتم الحدث بترانيم الابتهاج. لقد كان انتقام أورست مبرراً في العهود البطولية، ولكن في أثينا المتحضرة لا تدعو حاجة الرجل الذي يقع في مثل هذه الورطة الا الى الحضور الى الأريوباجوس * Areopagus وسيتم الاهتمام بكل شيء دون أن تقع كارثة. وعلى البشر أن يتعلموا إعمال عقلمهم على نحو سليم، فيمكن حل افضع مشكلاتهم الأخلاقية. وفي هذا الصدد، كما

* الأريوباجوس: الكلمة تعني حرفياً في اليونانية القديمة: تل آريس، وكانت تشير الى التل الذي اقيمت فيه المحكمة العليا في أثينا القديمة، ثم انصرفت الكلمة الى المحكمة ذاتها، وغدت في ختام المطاف تطلق على أي محكمة هامة.

(ه.م.)

في غيره، كانت أثينا هي التي رادت الطريق، والجوقات المبتهجة في الختام انها تحتفل بالانتصار الذي أحرزه العقل. والذي ظفرت به، على الصعيد الوطني، أثينا.

بمقدور المرء ان يتصور صيحة الاحتجاج التي سيطلقها المثقفون في عصرنا في مواجهة أي شاعر يجتسم عملاً تراجيدياً بمثل هذا الافصاح عن النزعة الوطنية، والتمجيد لمجتمعه بدلاً من فضح مثالبه، وقد كان في أثينا العديد من المثالب جنباً الى جنب مع ذلك الغرور والرضا عن الذات الذي دفع معظم مواطني المدن الاغريقية الأخرى الى كرهها. وقد تغنى بها اسخيلوس لأنه اعتقد أنها تحظى بمؤسسة أمكن من خلالها تجنب المآزق التراجيدية.

قال كاتب حديث، معرباً عن الشعور السائد لجيله في نثر قوي على نحو فذ: «ان أي مفهوم واقعي للدراما التراجيدية ينبغي أن ينطلق من حقيقة الكارثة. والتراجيديا تنتهي على نحو سيء، فالشخصية التراجيدية تحطمها قوى لا يمكن فهمها بصورة كاملة، ولا التغلب عليها بالتدبر العقلاني. وهذا مرة أخرى أمر جوهري، وحيثما تكون أسباب الكارثة دنيوية، وحيثما يمكن حسم الصراع بأساليب فنية أو اجتماعية فقد نكون حيال دراما جادة، لكننا لسنا بازاء تراجيديا. وما كان يمكن لقوانين أكثر مرونة أن تغير مصير أجائون، وليس علم النفس العلاجي الاجتماعي بقادر على الرد على اوديب. لكن علاقات اقتصادية أكثر تعقلاً وخدمات صيانة أفضل يمكن ان تحسم بعض الازمات الخطيرة في الاعمال الدرامية لابسن. وينبغي أن نضع هذا التمييز بحدة في أذهاننا، فالتراجيديا تستعصي على الإصلاح» (١١).

قبل هذا الموضوع بصفحة يقال لنا إنه بينما «في الصافحات» وحتى «أوديب في كولونا» ينتهي الحديث التراجيدي بإشعار بالعفو فان الحالتين كليهما تعدان شيئاً استثنائياً. وقد رأينا بالفعل أن خاتمة «أوديب في كولونا» لم تكن شيئاً استثنائياً بالنسبة لسوفوكليس، فلم تنته أي من تراجيدياته اللاحقة على نحو سيء كما رأينا كذلك في المبحث الأول من هذا الفصل أن نظرية موت التراجيديا بأسرها تعتمد على اسخيلوس.

ليس يكفي أن نقول عن «الصافحات» انها «تنتهي بإشعار بالاعفاء»، فهي تمثل وجهة النظر ذاتها التي يعتقد أنها لا تتسق مع التراجيديا، أي ان الصراع يمكن ان يحسم بوسائل اجتماعية وبالمؤسسات السليمة كمؤسسات أثينا.

لو أن مسرحية مثل «الصافحات» نظمت في عصرنا لما دعيت بالتراجيديا. كما أن اسخيلوس لم يكتب الكثير من التراجيديا بالمعنى الحديث للكلمة، إن لم نقل انه لم يكتب قط تراجيديا بهذا المعنى. وشأن معظم مسرحياته، كانت ست من مسرحياته السبع الموجودة بين أيدينا اجزاء من ثلاثيات مترابطة ولا تعبر «الأورستية» وحدها عن المزاج ذاته الذي يفترض أن التراجيديا لقيت حتفها من جرائه بعد بضعة عقود، وانما عبرت الثلاثيات اللتان كانت «الضارعات» و«بروميثيوس»

تشكلان المسرحيتين الأوليتين في كل منهما على التوالي عن التجربة الحياتية ذاتها، ويجمع الدارسون على أن هاتين الثلاثيتين كلتيهما انتهتا بصورة سعيدة وليس بكارثة.

في «سبعة ضد طيبة» وحدها نجد أن الكارثة تشكل النهاية، لكن اسخيلوس يحرص على أن يقول لنا انها كلها، بما في ذلك مصير أوديب التراجيدي، كان من الممكن تجنبها لولا «حماقة» لا يوس (٧٤٥) وما بعدها) فقد أبلغته العرافة بأن عليه أن ينقذ المدينة بالامتناع عن الانجاب. وهذه الصيغة للنبوءة، فيما يبدو، أصيلة عند اسخيلوس (١٢)، وطرحها «أو تكرارها» في هذا الموضع من المسرحية الأخيرة في الثلاثية يحدثنا بالكثير عن رؤية اسخيلوس.

لا تدعو حاجتنا في حالة «الضارعات» أيضاً إلى المضي فيما وراء المسرحية التي بقيت لنا لنجد أنه «كما في «الضارعات»، فإن العقل والافتناع يطرحان باعتبارهما المبدأين المناسبين للحياة المتحضرة» (١٣) وفي الحقيقة، أن التماثل لافت للنظر، ويمتد إلى النقطة الجوهرية: فما إن أكد الشاعر على المآزق التراجيدي الذي وقع فيه ملك أرجوس، الذي تعين عليه إما أن يحجب حق اللجوء عن العذارى الضارعات، وهكذا يغضب زيوس، وإما أن يلقي بمدينة في غمار حرب مع المصريين الذين يطاردونهن، حتى لجأ إلى حسم الأمر بجعل الملك يعلن أنه يعرف حلاً مشرفاً، وباعتباره ملكاً على رجال احرار، لهم مؤسسات شاخه، فكل ما يحتاج اليه هو طرح هذا الأمر عليهم، واستشارتهم، وبحث جانبي الموضوع كليهما، والأقتراع على الأمر. وما ان يقتنع المواطنون إلى جانب حماية الضارعات حتى تغدو القضية واضحة. وحينما يقول الرسول المصري في خطابه قبل الأخير إن «أريس هو القاضي» يذكره الملك الطيب بأنه اذا رغبت العذارى أو أمكن اقناعهن فانه سيتركهن يذهبن مع المصريين، لكن الاقتراع الاجتماعي قد قرر بأنهن لا ينبغي أن يسلمن إلى القوة. والذي حسم على هذا النحو بالاقتراع هو القانون وصوت الحرية.

إننا ننتقل تدريجياً في «الاورستية» من العصر البطولي إلى تشكيل المحكمة العليا في أثينا. وفي «الضارعات» تدفع روح أثينا بجرأة في رحاب الماضي البطولي على يد شاعر يحس بوضوح، بعد أن خاض غمار القتال في ماراثون، بأنه اذا ما قرر شعب حر أن يقاوم قوة عدوانية فان ذلك لا يغدو قضية خلافية على الصعيد الاخلاقي. وفي ثلاثية «برومثيوس» تطرح الروح ذاتها على مستوى كوني: وفي المسرحية الأولى التي بقيت لنا يتحدث التيتان، الذي لا نملك الا التعاطف معه، القوة الغاشمة والتهديدات، وإزالة أي شك حول هذا، يتم صلبه على يدي نصفي الهين هما «القدرة» و«القوة» والفقرة التصعيدية للآليات المائة والخمسين الأخيرة التي يلقي فيها برومثيوس بتحديه لزيوس في وجه هرميس، رسول الالهة، تستعصى على الوصف. ولكن حينما يلقي به زيوس عقب ذاك في تارتاروس فان ذلك لا يشكل الا بداية النهاية فحسب، اذ تعقب ذلك مسرحيتان: «اطلاق برومثيوس» و«برومثيوس حامل النار». وعلى أساس الشذرات التي بقيت لنا والاشارات العديدة الواردة في

الأدبيات القديمة يمكن على الأقل استنتاج الخطوط العريضة للعقدة . فقد كان برومثيوس يعرف انه من المقدر للابن الذي ستلده تيتيس أن يكون أعظم من أبيه ، ولو أن زيوس مضى قدما بما كان يعتزمه من انجاب طفل منها لكان في ذلك قضاء عليه . لكن زيوس وبرومثيوس يصلان الى اتفاق ، فالتيتان يكشف السر فيتم اطلاق سراحه ، وعندئذ فربما اقيم احتفال على شرف التيتان في المسرحية الثالثة . وإذا كانت عملية اعادة التصور التي قام بها جيلبرت موراي للعقدة (٩٩ وما بعدها) قد كللها التوفيق لكان الشبه شديداً بـ «الصفاحات» .

على أي حال ، فقد يكون بمقدورنا هنا أن نتذكر جملة سبق لنا أن اقتطفناها من «الألياذة» : «لم نمقت هاديس أكثر من أي اله آخر إن لم يكن لأنه بالغ العناد لا يلين لأحد»؟ (١٤) إن الكبرياء تحظى باعجاب اسخيلوس وهو يجد أكثر من غيره كلمات أكثر جزالة للتعبير عنها ، ولكن ما ينبغي تعلمه ، لا من قبل البشر وحدهم ، وإنما كذلك من قبل التيتان وربات الانتقام والالهة - أبوللو في «الصفاحات» وزيوس في «اطلاق برومثيوس» - هو الاستعداد للتفاهم مع خصوم المرء وللتصالح معهم . فالعنف هو الذي يمهّد الطريق للكوارث التي كان يمكن للتدبر العاقل أن يحول دونها ، ومثل هذا التدبر يتجسد في المؤسسات الديمقراطية .

من الجلي أن اسخيلوس نفسه قد جسّد الروح ذاتها التي يقال ان التراجيديا ماتت من جرائها أولاً في العالم القديم ثم عقب ذلك اثر مبعثها في عصر شكسبير ، مرة اخرى في العصور الحديثة . ومع ذلك فقد أعرب جيلبرت موراي عن وجهة نظر يشاركه فيها الباحثون والنقاد بصفة عامة ، وذلك حينما وضع ما يلي كعنوان فرعي لكتابه عن اسخيلوس : «مبدع التراجيديا» .

وقد يبدو ان ما لا يتجاوز صيت اسخيلوس هو الذي يوضع موضع الرهان فيحيق به الخطر ولنفترض أننا قلنا إن معظم مسرحياته ليست بتراجيديات ، وان : «الفرس» و«سبعة ضد طيبة» ثمثالان عمليان استهلاكيين للتراجيديا ، بينما تمثل أعمال فترة نضجه التي نعرفها ، وهي «الضارعات» و «الاورستية» و «برومثيوس» ، روحاً ضد - تراجيدية تماماً ، فمن ذا الذي كتب التراجيديات في تلك الحالة ؟ لقد سبق أن رأينا بالفعل أن مسرحيات سوفوكليس الثلاث الأخيرة ليست تراجيديات بالمعنى الضيق ولا بالمعنى الحديث كذلك . وان مسرحياته «انتيجونا» و«التراقيات» و «أوديب ملكاً» هي وحدها التي تنتهي بكارثة كاملة . ووفقاً لما يقوله نيتشه فإن التراجيديا ماتت تحت يدي يوريبيديس العنيفتين (١٥) . ومن الواضح أن صيت نيتشه بدوره عرضة للخطر ، ذلك أنه يبين مما وجدناه أن الصواب قد جافاه تماماً فيما يتعلق بكل من اسخيلوس والموت المزعوم للتراجيديا . ومع ذلك فإن ما يتعرض للخطر هو أكثر من ذلك . فقد قيل إنه «ليس بين يوريبيديس وشكسبير ما أشاح العقل الغربي بعيداً عن الحس التراجيدي القديم بالحياة ، وإنما وقع ذلك بعد أواخر القرن السابع عشر» (١٣) ما الذي يصير عليه أمر «الحس التراجيدي بالحياة» قديماً كان أو غير ذلك ؟ اذا كان الشعراء التراجيديون

اليونانيون القدماء لا يقلون افتقاراً إليه عن أسن والشعراء المحدثين فهل كان ظاهرة اليزابيثية فحسب؟ وإذا كان عدد محدود مما يسمى بالتراجيديات الاغريقية هو حقاً تراجيديات بالمعنى الأكثر دقة لتلك الكلمة، فهل بمقدور كتاب لا حس تراجيديا لديهم بالحياة أن يقوموا بكتابة تراجيديا كبرى حتى وإن كان ذلك بين الفينة والاخرى؟ وإذا كان الأمر كذلك، فهل هناك أي ارتباط وثيق بين الحس التراجيدي بالحياة والتراجيديا، هل هناك أسباب وجيهة تدعو للقول بأن التراجيديا قد ماتت؟

(٣٨) لماذا نعتبر أسخيلوس أكثر شهرة من هوميروس في تأليف التراجيديا؟

إن ما قام به أرسطو بصورة جزئية أقدم عليه النقاد المحدثون بمزيد من الاسراف. فقد أعرب عن اعتقاده بأن التراجيديا قد وجدت طبيعتها الحقة حينما نظم سوفوكليس «أوديب ملكاً» وفي العديد من فقرات كتاب «فن الشعر» يجعل من هذه التراجيديا القاعدة التي يقاس عليها. لكن هذا لم يمنعه من الذهاب إلى القول في الفصل الرابع عشر بأنه إذا ما تساوت العناصر الاخرى فإن أفضل نوع من أنواع العقد هو ذلك الذي يتضمن نهاية سعيدة، وكما سبق لنا أن رأينا، فإن معظم النقاد قد توقعوا متحفظين عند هذا الاستنتاج، وحاولوا أن يوضحوا، وإن لم يكن ذلك بصورة ناجحة، أنه لم يقصد ذلك حقاً. ولكن هناك العديد من الاسباب التي تدفع الى الاعتقاد بأنه قصد ذلك، وإن الشعراء التراجيديين العظام ما كانوا ليستشعرون تحرجاً حيال هذا التفضيل.

يمضي النقاد المحدثون شوطاً أبعد كثيراً من أرسطو في اعجابهم الاحادي الجانب بمسرحية سوفوكليس «أوديب ملكاً» وهم يطرحون هذه المسرحية، بصورة غير واعية غالباً، باعتبارها مقياس التراجيديا الحقة، ويحسون بعدم الارتياح حيال كل التراجيديات الاغريقية الاخرى التي لا تشبهها تمام الشبه. فهم يريدون بطلا تراجيديا، ولكن «الفرس» و«الضارعات» و«الصفاحات» بل و«أجاممنون» ليس لها بطل تراجيدي (أي من سبع مسرحيات لهذا المبدع هناك أربع تفتقر للبطل التراجيدي)، وفي «التراقيات» و«انتيجونا» و«فيلوكيتيس» وإلى حد ما حتى في «اياس» هناك بؤرة مزدوجة. والأمر ذاته ينطبق لا على «روميو وجولييت» و«أنطونيو وكليوباترة» فحسب، وإنما كذلك وبصورة مذهلة على «يوليوس قيصر» ويشكل آخر على «الملك لير».

إن التراجيديات ليست للأسف ما يفترض أنها عليه. وقد اقتررب أرسطو، وقد عاش أقرب ما يكون إلى الشاهد، على نحو يفوق الكتاب المحدثين من إنصاف النطاق العريض للتراجيديا الاغريقية، حينما قال إن التراجيديات هي مسرحيات تثير الرحمة والخوف ولكنها تقدم شعوراً سامياً بالاعتقاد. ومن الواضح أن مثل هذا الاعتقاد يتسق تماماً مع النهايات غير الفاجعة. وليس الأمر الحاسم هو النهاية، وإنما هو ما إذا كنا نشارك في معاناة هائلة مروعة.

لم يقدر لشاعر قبل اسخيلوس ولم يحدث الا بالكاد أن شاعرا بعده قد حلق إلى مستوى شعره الجزل، الذي يأخذ بجماع النفس، أو إلى زخم البؤس الانساني الذي صورته في هذا الشعر. ولا مثيل

لا يمانه بالتقدم من خلال إعمال العقل عند هوميروس ، ويبدو بصورة أساسية شيئاً غير تراجيدي . ويشير اهتمامه بالقضايا الاخلاقية التي تعنيه أكثر مما يعنيه الأفراد الى الاتجاه ذاته . فهو ليس معني بأجامنون وكليتمنسترا على نحو يتجاوز ماله أهمية بالنسبة لما يمكن ان ندعوه بالقضايا الفلسفية ، اذ لا يركز على حياة أجامنون ولا مغامراته ولا على علاقة الملكة به ونشأتها ، ولا يثير التساؤل عن طبيعة ما تحسه بوصفها شقيقة هيلين أجهل امرأة في الدنيا ، ولا يهتم بما يصير اليه أمر أورست . وهو لا يقترب من اهتمام هوميروس بأبطاله وأعمالهم البطولية والمثبات من التفاصيل الأخرى ، ذلك أنه معني على صعيد جوهرى بالعدالة . غير أنه سيكون من العبث تماماً ان نقول إن هوميروس نظم قصيدة تراجيدية ، وإن اسخيلوس قضى على الروح التراجيدية . فاسخيلوس أبرز في تأليف التراجيديا من هوميروس ومن كل من سبقه ، وذلك من حيث اصراره وقدرته على أن يوضح مدى مأساوية الحياة دون عقل وحلول وسطى وحكمة .

إن تقدير هوميروس المتألق للجوانب التي لا حصر لها في التجربة الانسانية يصرف النظر عن العنصر التراجيدي الذي لا علاج له ، لكن هناك جوانب عديدة جميلة ومثيرة للاهتمام ، اذ تظل هناك امكانية لعيش حياة قصيرة ولكنها مجيدة ، وسرد وسماح قصص الرجال الذين كللوا اهتمامهم بالمجد يثيران الشعور بالابتهاج . وبالنسبة لاسخيلوس فإن العنصر التراجيدي قابل للعلاج وي طرح باعتباره قاعدة للتقدم من خلال استخدام العقل . لكن البؤس لا تقل جسامته حينما يغدو شيئاً قابلاً للتجنب ، بل قد يذهب المرء الى القول بأن الاعتقاد بالضرورة يثير الارتياح ، بينما الشعور بأن المحنة ليست شيئاً حتمياً يزيد عذابنا احتداماً . لكن اسخيلوس لا يصير عند هذه النقطة على أن يكون ميتاً فيزيقياً ، وإنما هو يصور المعاناة بقوة مركزة ، مراكها الصور إحداها فوق الأخرى ، متغلبا علينا بثقل الحزن الانساني بأسره ، تاركاً بصمة على أذهاننا لا تمحوها اية رؤية أو مؤسسة أو بهجة . فكل المجد التابع من الانتصار في نهاية «الصفاحات» لا يستطيع اسكات صرخات كساندرا ، وإنما هي تظل تصاحبنا ، شأن عذاب بروميثيوس المفعم بالتحدي ، وهذا كله يتردد صدها عبر القرون ، فيغير الأدب العالمي .

ليست التراجيديا هي ما يقوله الفلاسفة والنقاد عنها ، وإنما هي أبسط من ذلك بكثير . وما يكمن في صميمها هو رفض قيام أي عزاء أو إيمان أو بهجة يصم اذاننا عن صرخات اخوتنا المفعمة بالعذاب . وقد اعتقد اسخيلوس ، شأن هيجل ، أنه على الرغم من أن التاريخ هو منصة للذبح فإن التضحيات المروعة بسعادة البشر وفضيلتهم لم تذهب سدى . لكن تشكيل الأريوباجوس لا يمحو عذاب كساندرا .

من شأن وصف الشاعر الذي أبدع شخصية كساندرا بأنه متفائل ان يكون وصفاً مضللاً الى حد كبير ، ولكن وصف مؤلف «الصفاحات» و«الضارعات» بأنه متشائم من شأنه أن يكون أسوأ من ذلك ، وبالفعل فإن مشهد كساندرا وحده ليس حاسماً ، على الرغم من أنه يحتل مع مشهد الملك لير على

الخليج جريتشن في الزنزانة، مرتبة أروع الابداعات الدرامية في كل العصور وأكثرها قدرة على الامساك بناصية القلب. وقد كان اسخيلوس أول شاعر يدرك هذا (لم يصور مؤلف سفر صموئيل الأول جنون الملك شاوول في مشهد مماثل). ولكن اذا تعين على المرء أن يصف جوته إما بأنه متفائل أو متشائم لاختار بالتأكيد الصفة الأولى، على الرغم من مشهد الزنزانة، والأمر شبيه بذلك في حالة اسخيلوس.

إن التفاؤل والتشاؤم مقولتان تعتمدان التبسيط، ولم يسد نيتشه إلينا صنيعةً حيناً قام، وهو شاب في مطالع العمر لا يزال تحت تأثير شوبنهاور، بإدخال هاتين المقولتين في إطار مناقشة التراجيديا. ومن سوء الحظ أن آخرين قد قبلوا الإشارة القائلة بأن التراجيديا فنيت من جراء التفاؤل والايان بالعقل. لكننا قلنا ما تمس الحاجة الى قوله في هذا الصدد، بقدر ما يتعلق الأمر باسخيلوس. وحيناً ندرس يوريديس في فصل لاحق سيتعين علينا أن نعود إلى هاتين المقولتين مرة أخرى بصورة مقتضبة.

(٣٩) الشخصية في «اللياذة» و «الأورستية»

تستمد مقولة أرسطو عن التراجيديا وحيها من سوفوكليس والشعراء الذين جاءوا في أعقابها بأكثر مما تستمد هذا الوحي من اسخيلوس. ومع ذلك فإن مفهومي الخوف والرحمة أمكن على وجه التقريب تعريفهما ظاهرياً باعتبارهما العاطفتين اللتين يثيرهما على نحو بارز ومغالى فيه مشهد كساندرا. أو بالأحرى أن ما يثيره المشهد ليس هو الرحمة والخوف الأرسطيين وإنما هو الشفقة والرحب. (١٧). تلقى «الأورستية» الضوء على نقطة أخرى عند أرسطو، هي تأكيده على «الفعل أو الحدث» أكثر من الشخصية. وأي محاولة للوصول الى «بطل تراجيدي» سواء في «أجاممنون» أو في «الصفاحات» لا بد وأن تصل الى الاخفاق، والاشارة الى أن الأمر كذلك لأن الثلاثية لا تدور حول الأفراد وإنما حول الاتريوس (١٨) تقدم لنا عوناً أقل من ذلك الذي تقدمه الرؤية القائلة بأن كلا من المسرحيات الثلاث يدور حول فعل أو حدث واحد، فتتناول الأولى مقتل أجاممنون، والثانية قتل أورست لأمه والثالثة تبرة أورست. والأفعال الثلاثة مترابطة على نحو وثيق للغاية — فكل فعل يفترض مسبقاً ما يليه — وهناك في الحقيقة عقدة واحدة تعد الشخصيات بالنسبة لها عرضية على وجه التقريب.

والمرء اذ يرغب في انصاف عبقرية اسخيلوس فانه لا يفتأ يقع في اسار أحجية. فقد قام اسخيلوس على نحو لم يسبقه اليه أحد من قبل بتصوير أشد ألوان العذاب زخماً، وأمن كما لم يؤمن شاعر من قبله بالتقدم الأخلاقي، ولم يكن معنياً في المقام الأول بالشخصية، ومع ذلك فإن كليتمسترا وبروميثوس هما خلاصة الشخصية. لقد كان شاعر الغزارة التي لم يسبق لها مثيل، ورغم ذلك فإن عظمتة مردها الى حد كبير بلاغته الشائخة التي تقتصد في القول. فدعنا نبحث الشخصية عنده متطرفين في غضون ذلك الى تفسير هذين اللغزين الأخيرين.

تبدو لغة اسخيلوس، إذا ما قورنت بالحديث الأكثر تجرداً لشخصيات يوريديس، مذهلة في

ثرائها . وهو يؤثر الألفاظ المسترسلة الثقيلة . ومع ذلك ، فابداعه ليس مزخرفاً ولا منمقاً ولا مفرطاً في التأني على نحو غريب ، وهو يحشد في ثلاثة أو أربعة أبيات قصيرة تزدحم بالكلمات الثقيلة وبعضها من صياغته ، من المعاني ما لا يقدر معظم الكتاب على توصيله في ثلاث أو أربع صفحات ، ولسوف نصادف بعض الأمثلة على هذا بعد قليل .

حينما كرس اسخيلوس شكلاً أدبياً جديداً قطع شوطاً بعيداً باتجاه الاقتضاب . وهذا أمر جرى تجاوزه في يسر لأن سوفوكليس سرعان ما أوغل المسير إلى ما هو أبعد من ذلك على الطريق نفسه . وتعد «أوديب ملكاً» العمل الأسمى الذي لا مزيد عليه في اقتضاب الأسلوب العظيم في التراجيديا . وقليلة هي الأسفار ، خارج الكتاب المقدس ، التي تتجاوزها أهمية وتوتراً واتساع مدى وقوة .

كانت الاداب الأولى ملحمة ، وما من ملحمة قدر لها أن تنافس «الالياذة» سواء في جمال تنظيمها المحكم أو في تشديدها المائل على عذابات الانسانية المروعة ومجد الأبطال الذين يعيشون ويلقون حتفهم على نحو نبيل . وقد حاول اسخيلوس الحفاظ على هذه الصفات في إطار شكل أعظم تركيزاً بكثير . وربما كانت أبسط طريقة لايضاح هذا هي بحث شخصيات «الأورستية» .

هناك في كل مسرحية من المسرحيات الثلاث لهذه الثلاثية جوقة أربع شخصيات رئيسية ، اثنتان للذكور واثنتان للإناث ، وبما أن العديد منها يظهر في أكثر من مسرحية واحدة ، فإن اسخيلوس يفلح بشأن شخصيات محورية فحسب ، هي كليتمنسترا ، ايجيستوس ، أجاممنون ، كساندرا ، أورست ، الكترا ، أبوللو ، وأثينا في تدبر أمره ، بل إن هناك عدداً أقل من ذلك من الأدوار الثانوية : حارس ورسول في «أجاممنون» ، خادماً ومربية وبابلديس الذي لا يتلفظ إلا بثلاثة أبيات متتابعة (٩٠٠ وما بعدها) في المسرحية الثانية ، وعرافة فثيا في المسرحية الأخيرة . والاختلاف في هذا الصدد عن «الالياذة» أوضح من أن نشير إليه .

اسخيلوس بالكاد معني بالشخصية بالمعنى الحديث ، الذي يدين بالكثير لسوفوكليس ويوريديس . فأورست وكليتمنسترا اللذان يقدمهما «هما» كليتمنسترا وأورست اللذان اقترفا الأعمال الشنيعة التي تنسب - إليهما حتى اليوم ، لا أقل ولا أكثر . وليس هناك شيء آخر ، لا تجارب طفولة ، لا قصص حب ، لا مآثر ، لا خيارات ، لا مشاعر ، ولا أفكار حول إن الفرد أو ربما الشاعر قد يرغب في التواصل .

كما أننا لا نجد أي تطوير للشخصية في «الأورستية» يتجاوز ما نجده عند هوميروس ، والاعتذار الذي يسوقه أجاممنون في مواجهة أخيل في «الالياذة» لا يعني تغييراً في شخصيته ، فهو يظل ضريراً على الصعيد الروحي . وفي النشيد الأخير لا يقدم أخيل حتى على الاعتذار لبريام . إنه يوافق على تسليم جثة هكتور إليه قبل أن يطلب ذلك ، فما أن تبلغه أمه ثيتيس بأن زيوس والآلهة الآخرين يريدونه أن يسلم الجثة حتى يوافق توا . والسبب في أنه لا يريد أن يرى الأب الجثة إلا بعد أن يتم غسلها وتطييبها

هو أن العجوز قد لا يستطيع في غمار حزنه التحكم في حنقه حيال هذا المشهد، وأن ذلك قد يوقظ من جديد غضب أخيل الشديد ويدفعه لقتل الملك العجوز، وهكذا يسيء إلى الآلهة. وليس تطوير الشخصية هو وحده الغريب عن هوميروس، وإنما كذلك مفهوم الشخصية ذاته بمعنى ما من المعاني. فقد يتصرف إنسان ما على نحو لا يتفق مع شخصيته، لكن هذا لا يحدث غالباً، والمناسبات النادرة التي يقع فيها يسود الشعور بأنها غامضة وغريبة، ويتحدث الشاعر عن «آتي» أو عن الأرباب في الإشارة إليها. والقول بأن الإنسان تصرف خلافاً لمقتضيات شخصيته يعني أن للإنسان على المستوى المألوف عادات معينة. فما يعترف به هوميروس، شأن سارتر، هو عنصر الحولية أو التقلب المفاجيء بلا سبب ظاهر للعيان، وهو ما يدعوه البعض باللاعقلاني والبعض الآخر بالعبث.

ليس أخيل بالرجل النافذ الصبر الذي تميزه اندفاعات الغضب الحائق كما هو شأن أوديب عند سوفوكليس. وهوميروس يتغنى بذلك الوقت الذي لفت فيه (آتي) بالغمام بصيرته، وأثارت فيه حائق غضبه الفاني. وأن يقوم رجل بتغيير عاداته مثلما فعل يعقوب في سفر التكوين، حيث تحول سلسلة من التجارب المتميزة فتى رقيق الحواشي إلى بطل يصارع الرب رافضاً الاستسلام، هو أمر لم يسمع به عند هوميروس. وأبطال هوميروس يظلون بصورة خالدة في العمر نفسه لأنه على الرغم من طول «اللياذة» فإنه يقصر قصته على وقت قصير للغاية، كما أن رحلات أوديسيوس لا تبدل من أمره شيئاً، ولا تبدل بنيلوب في غمار انتظارها له، وفي هذا الصدد فإن عالم هوميروس يشبه عالم كافكا، فحينما نفتح الباب لنلمح بنيلوب وهي لا تزال جالسة هناك، ولو نظرنا في اتجاه آخر لرأينا أوديسيوس المألوف ذاته. فهم، شأن الآلهة، لا يكتهلون، ولا تدرّكهم الشيخوخة مثل يعقوب أو داوود.

في «العهد القديم» ولأول مرة في الأدب العالمي، تتطور الشخصيات، ونصادف أفراداً لا نعرفهم إلا من خلال تاريخهم فحسب، وليس هناك شبه قريب بذلك عند هوميروس أو في التراجميديا الاغريقية، فأخيل وأوديسيوس هما نموذجان تجردا من الجانب الزمني، يمكن وصفهما بكلمات قلائل، بعيداً عن الأحداث التي شاركا فيها، لأن تلك الأحداث لا تغيرهم. وأخيل هو الشاب الذي يفوق الآخرين جميعاً في جسارته وملاحته، وأوديسيوس الأكثر تعقلاً ونضجاً يوشك أن يعادل أخيل قوة دون أن يلحق به تماماً، وهو امهر الجميع في الحيل والمكائد وأعظمهم شجاعة. والمنافسات التي يفوزان فيها لا تغير من شخصيتيهما، والاعتبارات الفنية هي وحدها التي تقلل من عدد هذه المنافسات. وكان من شأن شاعر أقل فحولة أن يمضي إلى ما لا نهاية، مراكمًا مآثرهما، لكن هوميروس كان، شأن معظم الفنانين الاغريق، مبرزاً في قدرته على الإيجاز. وإذا ما قورن باسخيلوس فإنه يبدو أكثر وفرة، ولا يقل في ذلك عن ثلاثيات اسخيلوس حينما تقارن هذه الأخيرة بتراجيديا سوفوكليس، ولكن «اللياذة» إذا ما وضعت جنباً إلى جنب مع الملاحم الهندية فإنها تبدو مثل معبد اغريقي في مواجهة معابد خاجوراهاو أو انجكور.

وعلى الرغم من هذا كله ، فإن اثنتين من الشخصيات الرئيسية في «الاورستية» ينظر إليهما من منظورين مختلفين تمام الاختلاف . لكن ايا من أبوللو أو أجاممنون لا يتغير خلال اللحظة القصيرة نسبيا التي يظهر فيها على خشبة المسرح . وإذا شئنا البدء بأبوللو لقلنا إنه في «الصفاحات» لا يعود الرب المرح الذي وصفته كساندرا في «أجاممنون» وإنما المناخ بكامله قد تغير كلية . وفي «أجاممنون» نصادف مزيجا فريدا من الجلال والرعب والعاطفة المشبوبة في عالم يهيمن عليه الثأر والتجاوز ، وفي صرخات كساندرا التي تمز الروح نسمع عن انتقام أبوللو ، وعن تجاوز الحد في هذا الانتقام . وفي التراجيديا الاولى ليست هناك معاناة مفعمة بالبراءة - ليست هناك براءة - ولكن العقاب يفوق الفعلة بمرتين على الأقل .

في التراجيديا الثانية ، يبدو أننا في عالم آخر ، يسعى أورست والكترا الى تجنب التجاوز ويرغبان في النقاء . وبدلاً من الانتقام الشخصي الذي يدعو على الأقل الى دفع الثمن مضاعفا فإنهما لا يرغبان الا في تنفيذ الأمر الإلهي لا أكثر ، والعاطفة المشبوبة يكبح جماحها ، وربما أريد بالرعب ان يتجاوز ذلك الرعب الذي رأيناه في «أجاممنون» حيث أن قاتل أمه لا تفارقه ربات الانتقام ، بينما لم يحدث ذلك لقاتل زوجها . ولكن القارئ الحديث على الأقل يحتمل بصفة أكبر أن يستشعر أن جلال الاسطورة يتراجع مفسحا الطريق للوضوح ، وان قتل ايجيستوس وكليتمسترا ليس قاهرا بالدرجة التي كانت عليها الصور التي لا تفارق المخيلة للمحرقة الهائلة التي تعرضت لها طروادة ، وغرق الاسطول وذبح إيفيجينيا وجنون كساندرا ومصرعها ، والهلاك الذي حاق بمدمر طروادة عن طريق الخيانة التي تعرض لها .

في «الصفاحات» وجد الجمهور الأصلي مشهد ربات الانتقام مفزعاً الى حد أن العديد من النساء وضعت حملهن قبل الأوان (١٩) . لكن دلفي تبدو لنا بعيدة للغاية عن بنيلوب نيزوس ما قبل التاريخ ، وفي النصف الثاني من هذه المسرحية نمضي الى مدينة أثينا تاركين وراءنا عالم اللاعقلانية والأسطورة المظلم . ذلك أن بالاس أثينا تهيم على الفعل ، ويحل التأمل المتأني في الحجج التي يمكن ان تساق في معرض التحجيد او الاستنكار محل القتل .

هكذا ، فإن كون أبوللو في المسرحية الأخيرة لم يعد الرب الضاري الذي عرفناه في المسرحية الأولى هو أمر ثانوي بالنسبة لتغير الوقت والمشهد ، ونحن لا نراه يتغير ، ولا تسرد علينا التجارب التي غيرته . وهو لا يظهر بشخصه في مسرحية «أجاممنون» وإنما كشبح فحسب في بكائيات كساندرا . ولعله من قبيل المصادفة ان الشاعر الذي خاض غمار القتال في معركة ماراثون لا يبدي حبا ولا حتى توقيرا لرب دلفي ، سواء في المسرحية الأولى أو الاخيرة (٢٠) بل أن أبوللو يبدو في «الصفاحات» بعيدا عن العقل والمنطق ، بحيث أنه لا يدرك هدفه على الاطلاق ، ولا يفني بوعده لاورست لولا أثينا ربة الحكمة ورعاية مدينة أثينا التي قامت بذلك بدلاً منه .

يتغير ادراك اجائمنون في مسرحية واحدة، هي التي تحمل اسمه، غير أن هذا بدوره ليس تطوراً حقيقياً للشخصية. فطوال حياة الملك لا نجد أنه شخصية بالغة النبل، يعرقل مسيرتها خطأ واحد ارتكبته، أو أنها حلت بها النكبة بسبب خطأ في الحكم وإنما هو السقطة، وقد تجسدت للحما ودماء، على الرغم من أن الجوقة تخبرنا مرتين قرب البداية بأنه عبر المعاناة يتعلم المرء الحكمة (١٧٦ وما بعدها ٢٥٠)، فإن عذابات أجائمنون لم يقدر لها قط أن تعلمه الحكمة. وفي الحقيقة أنه لا أحد في الثلاثية بكاملها يحوز الحكمة، وإنما يوضح لنا كيف أن الانسانية، أو إن شئنا المزيد من الدقة، كيف أن أثينا يمكنها أن تتعلم من عذابات الماضي بالأصغاء إلى النصيح السديد الذي اسدته لها بالاس أثينا.

مرارا وتكرارا تطرح سقطات أجائمنون وأخطاؤه أمام أعيننا، وتشبهه الجوقة الأولى بصقر يختطف أرنبه وتعيد إلى الأذهان مطولا، فعلته الشنعاء التي أتاها بالتضحية بإيفيجينيا. وتصف كليتمسترا الانتهاكات الوحشية التي واكبت تدمير طروادة (٣٢٠ وما بعدها)، وحتى لا يغيب عنا الربط بين الذنب الذي اقترفه أجائمنون وسقوطه فإن الجوقة تستجيب بالإشارة (٣٦٦ وما بعدها) إلى أن زيوس القى شبكة حول طروادة، منذرا على هذا النحو بمصرع أجائمنون، وسرعان ما تذكرنا الجوقة بأن الالهة تسم الرجال الديمويين بميسمها (٤٦١) ثم يظهر الرسول على خشبة المسرح ويحمل لنا نبأ تدمير طروادة فحسب وإنما كذلك ان كل المذابح والمعابد الخاصة بالالهة دمرت على يد أجائمنون. وفي خطابه الأول ذاته يخبرنا الملك بنفسه بأن أطلال طروادة لا يزال الدخان يتصاعد منها، ويذكرنا من جديد بالأهوال التي أحدثها، وفي رد كساندرا على هذا تطبق صورة الشبكة على أجائمنون.

ولو أن الرجل أصابته كل الجروح

التي تناهى بعض الاشاعات عنها إلى القصر، لما

أمكن ان تكون هناك شبكة مليئة بالثقوب مثله (٨٦٦ وما بعدها).

وهي تمضي قدماً فتحدثه كيف أنها لم تأخذها سنة من نوم قط، لكنها حلمت كيف ان الكوارث تحمل

بساحته.

ينتهي حديثها بملاحظة ملائمة في أبيات الذروة التي لم يرق شيء إلى مستوى سخريتها التراجيدية،

على الرغم من أن سوفوكليس كان يصل بين الفينة والفينة إلى الشموخ ذاته. وبعد أن تأمر وصيفاتها

بأن ينشرن الأردية أمام قدمي الملك تحتتم حديثها قائلة:

الآن، فليمتد طريق قان كالد

إلى قصر لا تطاله إلا مالاً

دع العدالة تمضي قدما

ثم بتبعها كل ما يستحقه

والعناية التي لم تقهرها غفوة

ستتقاسمه مع الالهة قسمة العدل .

تعج هذه الأبيات (٩١٠-٩١٣) الشديدة التكثيف بالعناصر المحيرة . فالأردية قرمزية (٢١) . وأجامنون قد يفترض أن كساندرا تعني أنه خلال غيابه الطويل قد تخلى عن أي أمل في رؤية قصره مرة أخرى ، لكنها تعني كذلك أن ما يعود اليه ليس هو ما كان يأمل فيه . دعه يظن انها قد تملكها أرق بالغ حرمها النوم ، فنحن نفهم أنها لم يغمض لها جفن ، اذ كانت تتأمر كي يحل الهلاك به ، وما أن كانت تأخذها سنة من النوم حتى تحلم بالضر يمسه . انها شاحبة من فرط الكراهية ، لكنها تنظر الى نفسها باعتبارها اليد اليمنى للعدالة .

يفصح أجامنون عن ضعف في الشخصية ، حينما يخضع لرغبة كليتمسترا ، فيطأ بقدميه الأردنية القرمزية . واحتجاجاته لم يقصد بها أن تظهره تحت ضوء مؤات ، ومن المؤكد أننا نسمع منه هو نفسه أنه من قبيل التدنيس أن يتحل المرء لنفسه ما هو مقصور على الالهة . ولكنه بعد أن يقول مرتين وبأقصى ما هو ممكن من الشدة إنه لن يغير رأيه (٩٣٢-٩٣٤) وعقب هذا الموضع بعشرة أبيات فحسب يغير رأيه . والدافع الذي يسوق كليتمسترا هو أن تدعه يرتكب الذنب مرة أخيرة أمام أعين الكبار ، الأمر الذي يطيح بتعاطفهم معه . ولكن ما هو دافع اسخيلوس ؟ انه يوضح لنا في مشهد واحد قصير أن اجامنون ليس رجلاً عظيم النفس ، ليس نفسا تفتتها العظمة ، وانما هو شخصية ضعيفة ، تتجاوز كلماته وأعماله قدره . وهو لم يقتل لأنه ضحى بابنته أو لأنه مشى على الأردنية ، وأي تفسير ينزع الى التبسيط ويتجاهل ما اقترفه في طروادة سيكون تفسيراً مضللاً . انه يلقي حتفه نظراً للخطيئة التي ارتكبها أبوه ، * على نحو ما يوضح ايجيستوس في موضع لاحق ، فمصرعه مقرر سلفاً . انه رجل مدموغ بميسم القدر ، لكنه شأن أوديب رجل عظيم .

يُعد دور أجامنون دوراً صغيراً بالنسبة للمثل الذي يضطلع به ، فهو بالكاد يتجاوز ثمانين بيتاً ، بينما تحظى الجوقة بعشرة أمثال هذا القدر ، وكليتمسترا بأربعة أمثاله وكساندرا بمثلثه ، وحتى الرسول يحظى ببائة وثمانية وعشرين بيتاً ووحدهما ايجيستوس الذي لا يظهر ، الا عند البيت ١٥٧٧ ، والحارس الذي لا يتحدث الا في الاستهلال ، لهما أدوار أصغر . وعلى الرغم من هذا كله فان التراجيديا تحمل اسم الذي يهيمن - شأن يوليوس قيصر في مسرحية شكسبير - على الفعل حتى بعد ان يلقي حتفه .

ما أن يلقي أجامنون مصرعه حتى يتم النظر اليه من منظور جديد تماماً وأولئك الذين عايشوا اغتيال جون كينيدي * * لا يحتاجون الى تفسير لهذا .

لم تعد هناك أهمية للرجل المخلوق من لحم ودم بسقطاته وأخطائه في الحكم والتقدير . وتلك هي رؤية كليتمسترا له ، ولكن في اللحظة التي يلقي حتفه يصبح منظور قاتله مهيماً ومجافياً للعقل ،

* سبق لنا القول في حاشية سالفة أن أتربوس ، والد أجامنون ، قد أطعم أخاه لحم أحد أبناء هذا الأخ ثم أطلعه على بقية جثة ابنه .
* كينيدي : جون ، الرئيس الأميركي الأسبق ، الذي لقي حتفه برصاصات نسبت الى لي هارفي اوزوالد ، الذي تعرض للاغتيال بدوره في قضية متشابكة لم تتكشف ألغازها قط .
(هـ.م.) (هـ.م.)

حيث رفعت الجريمة الضحية الى بعد اخر . فالملك الذي قاد الاغريق الى حربهم الخالدة ضد طروادة دون أن يتوج هامته بمجد لا نظير له يقتل غدرا على يد زوجته في يوم عودته الطافرة الى وطنه ، وفي التو يصبح شخصية أسطورية شائعة ، مثل بروميثيوس وأوديب ، وحتى تدمير طروادة لا يبدو انتهاكا تراجيديا .

لقد افترض في وقت من الأوقات أن تطور الشخصية قد حدث بالفعل في رائعة اسخيلوس الأخيرة ، في المسرحيتين المفقودتين من ثلاثية «بروميثيوس» وكان يمكن أن يكون محكا لجرأة الشاعر لو أنه حين خطأ هذه الخطوة قد أظهر تغيرا ، لا في الشخصيات الانسانية وانما في إلهين ، هما بروميثيوس وزيوس رب الأرباب . وقد كان من موضوعات تلك الثلاثية فيما يبدو كون الحكمة يجرى تعلّمها من خلال المعاناة ، وهو المؤثر الذي تم طرحه أصلاً في «اجامنون» حيث لا ينطبق ، على نحو ما رأينا ، على أي من الابطال .

غير أن زيوس وبروميثيوس ليسا من البشر ، والتغير المفترض في شخصيتهما من شأنه أن يقتضي قرونا وتأملا ، لا تقلبات حياة الانسان وانما الانتقال من مرحلة تاريخية الى اخرى . وفي تراجيديات سوفوكليس لا تتمثل الحقيقة فحسب في أن انتيجونا وهرقل وفيلوكيتيس ونيوتولميوس لا يتغيرون ، وانما رفضهم التغير هو النقطة الحيوية والحاسمة في التراجيديا السوفوكليسية . وكون أوديب هو الشخصية بعينها التي نجدها في نهاية «أوديب ملكا» على نحو ما كانت طوال الوقت – نبيلة ، نافذة ، الصبر ، لا تعرف الحل الوسط – هو أمر ينتمي الى جوهر سوفوكليس ، نجد البطل الى حد كبير في «أوديب في كولونا» لا يزال غضوبا كعهده . وثلاثيات اسخيلوس تظل أقرب الى الشكل الملحمي من التراجيديا السوفوكليسية . وكان يمكن أن تتضمن تطورا للشخصية لكنها لم تتضمنه بالفعل . ولو أن شخصية زيوس كانت قد تغيرت لما دعت الحاجة الى «تهديد الكارثة الوشيكة للمضي به قدما الى العفو عن خصمه النبيل بروميثيوس» (٢٢) ولم يتغير أي منها بصورة أساسية ، فقد تأخرا كلاهما في ادراك أنه ليس أمامهما خيار الا التفاهم .

لم يكن اهتمام اسخيلوس منصباً على الشخصية ، وانما على تطورات المدى الطويل التي تشمل أجيالا . وحتى أن وصف اهتمامه بأنه اهتمام تاريخي من شأنه أن يوحي بمنظور بالغ الضيق ، فقد كانت اهتماماته ، وفقاً لتعبير أرسطو «أوفر حظا من الفلسفة» .

(٤٠) كيف ماتت التراجيديا وكيف لم تمت؟

قادتنا المسيرة عائدين الى نيتشه وموت التراجيديا . فالخطوة التي خطاها اسخيلوس مبتعدا عن عالم هوميروس باتجاه عالم المحاوراة الافلاطونية كانت أكبر بكثير من الخطوات التالية التي خطاها يوربيديس في ذلك الاتجاه ، بل إنه مما يعد موضع مناقشة كون اهتمام اسخيلوس أوفر حظا من الفلسفة

بصورة خالصة من اهتمام يوريديس ، وذلك في ضوء اهتمام يوريديس الأكثر حدة بالشخصية ويعلم النفس . ومن المؤكد أن أجزاء من مسرحيات يوريديس هي يقيناً أكثر قرباً الى أفلاطون من أي شيء ورد عند اسخيلوس ، وعلى سبيل المثال نشير الى المشاهد التي تواجه فيها كليتمسترا في «الكثرا» وهيلين في «الطرواديات» بالاتهامات الموجهة اليهما ، ويسمح لهما بمحاولة الدفاع عن نفسيهما ، ولكن ما من تراجيديا ليوريديس تعد ككل قريبة الى أفلاطون قرب «الأورستية» مأخوذة في مجملها أو «الصفاحات» على وجه التحديد . و«الطرواديات» على سبيل المثال هي أبعد ما تكون عن أن توصف بأنها مسرحية فلسفية بصورة خاصة .

ومن ناحية أخرى ، فإن «الأورستية» تدور بصورة بارزة حول العدالة . وليس أجاممنون وأورست وحدهما ثانويين بالنسبة لهذا الموضوع الأوسع نطاقاً ، وإنما آل أتريوس جميعاً كذلك . ولدى انتهاء الثلاثية فإن آل أتريوس يكونون قد خرجوا من الصورة . والنهائية البهيجة لا تحتفل بتبرة أورست أو بابتعاد اللغة عن آل أتريوس ، فكلا الأمرين يطويه النسيان حين يغادر أورست المسرح (٧٧٧) ، والربع الأخير من الدراما بأسره يدور حول الموضوع ذاته الذي يعتبره النقاد أكثر بعداً عن التوافق مع التراجيديا ، أي انشاء مؤسسة ستحسم الصراعات عن طريق القضاء على أسباب المحنة ، أي محكمة العدالة .

إن حبي وأعجابي بمسرحية «أجاممنون» يفوق حبي وأعجابي بالمسرحيتين التاليتين لها ، وفي المقام الأول هما ينصرفان الى المشهد الخاص بكساندرا . لكن ذلك لا يمكن أن يغير الحقيقة الواضحة القائلة بأن المسرحية الأولى لا تتجاوز أن تهيء خشبة المسرح لورطة أورست ، التي تسمح بدورها للشاعر بطرح مشكلات فيما يتعلق بالعدالة وأن يزن المفاهيم المختلفة للعدالة . والخاتمة لا يضاف عليها بأي معنى من المعاني ، فقد كان اسخيلوس ، شأن هوميروس وسوفوكليس ومشيدي المعابد الاغريقية ، مبدعاً عظيماً في مهنته يتمتع بحس معماري رفيع . ويمرور الوقت يصبح واضحاً تماماً ، إن لم يكن الأمر كذلك في ذلك العصر ، أن كساندرا بدورها تواجهنا بمفهوم للعدالة ، وهو بالطبع ، ليس مفهومها هي .

كل هذا غريب عن هوميروس تماماً ، مثل مفهوم كساندرا كعرافة تتنبأ بالغيب ، فهي في «اللياذة» لا تعدو أن تكون أجمل بنات بريام فحسب (١٣ : ٣٦٥) وأول من يشاهد جثة هكتور حين يجلبه أبوه العجوز (٦٩٩٢٤ وما بعدها) . والعدالة لا تمثل اهتماماً محورياً في «اللياذة» والسؤال الذي يدور حول ما اذا كانت القضية الطروادية أو القضية الاخوية عادلة لا يقلق هوميروس . فالمفهوم الشعري الغامض القائل بأن هناك توازناً ما في الشئون الانسانية يكفي . وحينما يقوم هكتور بعد ان قتل باتروكلوس الذي كان قد أسبغ عليه شكة أخيل بسلب الجثة وإسباغ الدرع على جسده ، فإن زيوس الهوميروسي يقول : « . . . الان أمنحك لحظة قوتك ، عوضاً لك عن عدم عودتك من المعركة الى اندروماخي ، فليست

هي من سيتناول منك شكة أخيل المتوجة بالمجد (١٧: ٦, ٢ وما بعدها).
والترجمة التي أنجزها ريو Rieu تطرح الأمر على نحو ما نفعل عادة: «لكنك لا بد أن تدفع ثمن ذلك (٣٢١) وتشير بصورة غير حقيقية الى أن هكتور قد أصبح مذنباً لاقترافه التجبر hybris. ونحن نصادف مفهوم ما أكثر دقة للعدالة في فقرة أخرى، حيث يوبخ الطروادي أكاماس الأخيين بقوله: «انظروا الى رجلكم بروماخوس وقد أسلمه رمحي للرقاد جزاء وفاقا لقتل اخي، ذلك هو ما يرجوه الرجل الحكيم، ان يحيا قريب له من بعده فيثأر له» (٢٦٩: ١٤: ٤٨٢ وما بعدها). وأي جدال حول هذا المفهوم للعدالة سيكون شبيهاً لا مكان له على الإطلاق في «الاباظة»، لكن اسخيلوس يمحس هذه الفكرة ذاتها في «الأورستية».

وندرج هنا أخيراً فقرة من «الاباظة» تذكر فيها العدالة صراحة. فحينما يوشك مينيللاوس على أسر الطروادي أدراسطوس ليحظى بقديته يلومه أجاسمنون قائلاً: «لا، لن نترك منهم احداً على قيد الحياة، حتى النطف في أحرام النساء، لن ترى نور الحياة، سنستأصل شأفة هذا الشعب عن بكرة أبيه، ولن يفكر احد فيهم ويسكب عليهم دمة». وقد جعلت عدالة هذا القول مينيللاوس بغير ما ارتآه قبلاً» (١١٨: ٦: ٥٧ وما بعدها) أو اذا شئنا أن نعبر عن الأمر بصورة أكثر التزاماً بالحرفية لقلنا: «لقد حول فكر أخيه بأن دعاه الى الالتزام بالعدالة» ولا يستطيع المرء أن يتخيل أسخيلوس وهو يترك مثل هذا المفهوم لعدالة يمر عليها مر الكرام دونما تفنيد. وقد طرح يوريبيديس في وقت لاحق افتقار هذا المفهوم الى الانسانية في مسرحيته «الطرواديات» ولكننا سبق أن لاحظنا بالفعل أن هذه المسرحية أقل حظاً من الفلسفة من «الأورستية» ووجدنا أسباباً وجيهة تدعو لرفض مفهوم نيتشه القائل: بأن التراجيديا قد لقيت حتفها على يد يوريبيديس وكذلك التنويع الرائج على هذا المفهوم الذي يقول: ان الدراما قضت عليها تيارات الفكر والمشاعر التي كان يوريبيديس يمثلها في ذهن نيتشه.

ويبقى السؤال قائماً حول الكيفية التي ماتت بها التراجيديا اذا كان الأمر كذلك، اذ تظل حقيقة بارزة باقية، وقوامها أن القرن الرابع قبل الميلاد لم يقدم بالفعل تراجيديات يمكن ان توضع في مرتبة واحدة مع تلك التي نظمها المبدعون الثلاثة أو لثك، كما ان التراجيديا الرومانية لا تنتمي الى مرتبة تراجيديا القرن الخامس ق. م. وليست هناك حقاً تراجيديا تنتمي الى هذه المرتبة طوال الالف عام اللذين أعقبا وفاة يوريبيديس وسوفوكليس في عام ٤٠٦ ق. م. فما الذي حدث اذن في القرن الرابع ق. م.؟

قد يبدو للوهلة الأولى أنه من الأسر أن نحدد ما لم يحدث. فزوال التراجيديا لم يكن راجعاً الى موقف متغير حيال الالهة. ومن المؤكد أن اسخيلوس قد استخدم أساطير وشخصيات الديانة التقليدية، ولكن ليس من أجل دعم أطلالها، وكان أبعد ما يكون عن اهدافه ان يتصدى لروح الاستنارة الاغريقية المحطمة للأصنام بالمعجزة والأحجية والسلطة. وانما الأمر على العكس من ذلك، فقد

هاجم التقاليد، وكما وجد هوميروس لغة تعدد الالهة مناسبة بصورة مثالية لقصيدة عن الحرب كذلك وجد اسخيلوس الذي تسامى بمنافسات هوميروس الى مستوى الصدامات الأخلاقية أن بمقدوره أن يقف الى جوار بالاس أثينا ضد أبوللو، وأن بمقدوره أن يكيل الهجمات لزيوس على لسان برومئوس. قال ناقد توشك بلاغته ومعرفته الواسعة أن تصل بالمرء الى الاقتناع ان «التراجيديا هي ذلك الشكل الفني الذي يقتضي الوقر الذي لا يحتمل لوجود الاله. وهي الان ميتة لأن ظله لم يعد يسقط علينا كما سقط على أجاممنون أو مكبث أو أتالي» (٢٣). ويوشك هذا أن يكون استحضارا للحقيقة. هل سقط ظله حقا على مكبث؟ أليس هناك ملايين من المؤمنين اليوم؟ وإذا كان المرء مؤمنا فما هو البرهان الاضافي الذي يمكن أن يقتضي أن يكون ظله قد سقط علينا حقاً؟.

لعله من قبيل الصدفة أن نيتشه يربط عصرنا على وجه الدقة بظل الاله، ولكن الأقرب الى جوهر النقطة التي نطرحها هنا أن «أوديب ملكا» لا تتطلب «الوقر الذي لا يحتمل لوجود الآله» ولا تقتضيه «انتيجونا» أو «فيلوكيتيس». حقا ان النتيجة في فيلوكتيتيس» ستكون مأساوية لولا الظهور المفاجيء للاله الرائش. وبينما نجد أن عرافة دلفي مشاركة في تراجيديا «أوديب ملكا» فان وجود الالهة، دع جانباً الاله - لادور له، أو على الأقل فان هذا الوجود هو مما يمكن الاستغناء عنه. والموقف الذي يجد أوديب نفسه فيه في البداية هو موقف تراجيدي على نحو بارز، ولا يتطلب تكوينه ولا تطوره قوة فائقة للطبيعة. ومن شأن ذلك ان يضيف إشعارا بالحكم. ولكن الحس الحاد بأن النكبات الكبرى ليست امورا حتمية يمكن ان يكون على القدر ذاته من التراجيدية. وكما سبق لنا أن رأينا في مناقشتنا المسهبة للالهة عند هوميروس، فان الالهة يمكن ان تضيف ثقلا كبيرا، لكن هذا يمكن تحقيقه دون «الوقر الذي لا يحتمل لوجود الاله» والشاهد على هذا «لير» أو «عطيل» او المثال الذي ضربه الناقد نفسه أي «اجاممنون».

لا تقتضي التراجيديا اجلالا للالهة، ومن المشكوك فيه ما اذا كان اسخيلوس يكن بين جوانحه قدرا كبيرا من الاجلال. ومن المؤكد انه سيكون من المتعذر ان نذكر العديد من الشعراء العظام الذين نظموا اعمالاً تجديفية في مستوى «برومئوس» فالإيمان يغيب من الصورة على نحو لا يقل عما هو حادث في «الالياذة». حقا ان الشعراء التراجيديين العظام يعايشون الديانة التقليدية باعتبارها وقرا لا يحتمل. ومن الجلي ان معظم الشعراء خلال تلك القرون العشرين التي كانت التراجيديا ميتة فيها كان لهم من المعتقدات الدينية ما يفوق ما كان لدى اسخيلوس أو شكسبير.

ولكي نفهم ما حدث بعد اسخيلوس سيتعين علينا ان نبحت أمر سوفوكليس، وفي المقام الأول امر يوربيديس. ولكي ننهى بحثنا لاسخيلوس موت التراجيديا سيكون كافيا على وجه التقريب أن نقتطف فقرة متميزة لكنها ليست ذائعة من محادثات جوته مع ايكرومان. ففي الأول من مايو، وقبل أقل قليلا من نصف قرن من صدور «ميلاد التراجيديا» فتد جوته «الرأي الشائع القائل بأن يوربيديس

كان مسئولاً عن تحليل الدراما الاغريقية». وملاحظاته جديرة بأن نقتطفها على طولها.

«الانسان مخلوق بسيط. ومهما كان ثراؤه وقوته وعمقه فان دائره حالاته سرعان ما يتم الدوران عبرها. ولو ان الظروف كانت كذلك السائدة بيننا نحن معشر الألمان التعساء، حيث كتب ليسنج مسرحيتين أو ثلاثاً يمكن ترميزها، كتبت ثلاثاً أو اربعاً وكتب شلنح خمسا او ستا لكان هناك مجال لشاعر تراجيدي رابع وخامس وسادس. ولكن بين الاغريق بانتاجهم الوافر، حيث كتب كل من الثلاثة الكبار ما يزيد على مائة مسرحية أو ما يقارب المائة، وعولجت الموضوعات التراجيدية عند هوميروس وفي التقاليد الطولية في بعض الحالات ثلاث أو أربع مرات، أقول إنه في ضوء مثل هذه الوفرة قد نفترض أن المادة والمضمون قد استنفدا تدريجيا، وما كان الشاعر الذي يأتي بعد الثلاثة الكبار يعرف حقاً ما هو العمل التالي الذي ينبغي ان يكتب.

وحينما تقلب الأمر على حقيقته فلماذا يتعين عليهم ان يعرفوا؟ ألم يكن ما هو متاح كافياً لبعض الوقت حقاً؟ ألم يكن ما قدمه اسخيلوس وسوفوكليس ويوريديس من الجودة والعمق بحيث أن المرء كان بمقدوره أن يسمعه مراراً وتكراراً دون أن يجعله ذلك تافهاً أو أن يقتله؟ وفي نهاية المطاف فان هاتيك الشذرات القلائل الشائعات التي انحدرت اليها من سعة النطاق ومن الأهمية بحيث أننا معشر الأوروبيين التعساء شغلنا بها طوال قرون. ومع ذلك فما زلنا نجد فيها غذاء وعملاً كافيين لقرون أخرى مقبلة».

اللهم استجب!

ام ترى كان جوته مغرقاً في الصفاء؟ ألم يكن نيتشه على صواب في نهاية المطاف في قوله: إن هناك تطوراً مشتوماً من اسخيلوس الى يوريديس؟ لقد كان على صواب. فمع الهزيمة في الحرب العظمى التي دامت ثلاثين عاماً على وجه التقريب ووفاة يوريديس وسوفوكليس وتوسيديس وسقراط جميعاً في اقل من عقدين من الزمان انقضى عصر عظيم. وتبني الجيل الجديد الذي ولد خلال الحرب او بعدها موقفاً مختلفاً حيال الحياة والمعاناة. فلم تعد الحرب هي مجد ماراثون وسلاميس وبدت البطولة بلا طائل، أصبحت نزعة يوريديس التشكيكية أكثر رواجاً مما كانت عليه خلال حياته. وأصبح اسخيلوس يبدو عتيقاً الى حد ما، وسوفوكليس متمياً الى طراز قديم، بينما أصبح افنتقار يوريديس للثقة في الاعراف وادعاءه ونقده الاجتماعي وتراجيكوميديا الرائدة (أيون السيتيس على سبيل المثال) أمثلة نموذجية للعصر الجديد. وتدرجياً تراجعت الثقة التي نمت في أعقاب معركة ماراثون، ووجدت التعبير النهائي عنها في خطبة بركليز الجنازوية، لتفسح المجال للشك، والوعي المتزايد بالذات، وبالفعل حلت الكوميديا الجديدة محل التراجيديا.

الفصل السابع

سوفوكليس : شاعر اليأس البطولي

(٤١) نيتشه و «مرح» سوفوكليس

شأن موزار، لم يواجه سوفوكليس أحداً يجد في الخط من قدره، فقد أحبه معاصروه، ومحضوه الإعجاب، ومنحوه الجوائز لسرحياته كافة، وانتخبوه لمنصب رفيع، وحرصوا على الاشادة بشخصيته. وكانت مسرحيته «أوديب ملكا» التراجيديا النموذجية بالنسبة لأرسطو. وهكذا كان لها تأثير فريد لا على النقاد اللاحقين فحسب، وإنما كذلك على التراجيديا التي جاءت في أعقابها. وطوال ما يزيد على واحد وعشرين قرناً لم يقدر لأية نظرية أخرى في التراجيديا أن تحرز ما يقارب مثل هذا القدر من الاهتمام. وقد اجتذبت نظرية هيجل هذا القدر بالفعل، وقد وجد «المثال المطلق للتراجيديا» لا في «أوديب ملكا» وإنما في «انتيجونا» لسوفوكليس. ولم يصف نيتشه فحسب سوفوكليس بأنه «أكثر الأثينيين جاذبية، وأخذاً بمجامع القلوب» وإنما قال كذلك: «يتمثل اللغز الأعظم في تاريخ فن الشعر فيما يلي: أخذاً في الاعتبار بكل ما كان الشعراء القدامى يجدون فيه عظمتهم، فإن الإنسان يمكن أن يكون بربرياً، مليئاً بالعيوب ومشوهاً من قمة رأسه حتى أخمص قدمه، ومع ذلك يظل أعظم الشعراء. كذلك كان الحال مع شكسبير الذي إذا ما قورن بسوفوكليس فإنه يبدو شيئاً بمنجم حافل بزخم لا يقاس من الذهب والرصاص والحصى، بينما ليس سوفوكليس ذهباً فحسب، وإنما هو ذهب في أصفى أشكاله، الأمر الذي يجعل المرء يوشك على نسيان قيمته كمعدن. لكن الكم في أسمى تطوراتها يحظى بقيمة الكيف، وقد تحرك ذلك لصالح شكسبير» (٣).

كان ما قاله المعجبون بشكسبير بشكل محدد أقل تأثيراً بكثير وعلى نحو غريب من أشادتهم الاجتماعية، وكما سبق لنا أن رأينا، فإن فهم أرسطو لـ «أوديب ملكا» كان على نحو غريب، فهو يفتقر للألمعية والعمق. وليست تعليقات نيتشه على المسرحية ذاتها في كتابه «ميلاد التراجيديا» بأفضل من ذلك. حقاً إنه بينما يتم التقليل من شأن نيتشه على نحو كبير فإن كتابه هذا غالباً ما يجري تعظيم شأنه والمبالغة فيه، والتعليقات القليلة الواردة فيه حول مسرحيات بعينها تحيب الأمال إلى حد كبير.

يقول نيتشه: «لم يكن ديونيزوس، حتى مجيء يوربيديس، قد كف يوماً عن أن يكون البطل التراجيدي» ويضيف قائلاً إن «كل الشخصيات المحتفى بها للتراجيديا الاغريقية: برومئوس، أوديب... الخ هي مجرد أقنعة للبطل الأصلي: ديونيزوس» (٤) وشأن العديد من ملاحظات نيتشه فقد اقتطف كتاب آخرون هذه الملاحظة ورددوا صدها باسهاب عظيم. ورغم هذا كله فمن المؤكد أنها ملاحظة يجافها الصواب، ولا تقدم يد العون، وهي مضللة، و«البطل التراجيدي» إنما يبرز بسبب غيابه في غالبية تراجيديات اسخيلوس التي بقيت لنا: «الفرس»، «الصافحات» و«أجاممنون» و«الضارعات» والاشارة إلى اتيوكلين في «سبعة ضد طيبة» أو اورست في «حاملات القرايين» هي قناعات لديونيزوس لا تمضي بنا قدماً، ولا معنى لها بالمرة. وذلك لا يدع لنا في أقصى الأحوال إلا برومئوس، ويتدنى بتعميم نيتشه حول التراجيديا قبل يوربيديس إلى مستوى العبث، ويرجع ذلك

أيضاً إلى ان تراجيديتين فحسب من تراجيديات سوفوكليس الباقية ، هما «اياس» و «انتيجون» تسبقان زمنياً نشاط يوريبيديس ، ولا يمكن ان يوصف اياس ولا انتيجونا بأنها قناع لديونيزوس بأكثر مما يمكن أن توصف الكترا سوفوكليس بأنها كذلك ، وأخذاً في الاعتبار بمسرحية «أوديب ملكاً» فإن اشارة نيتشه لا تبدو مغرقة في الخيال وان كانت تلقي أضواء كاشفة رغم ذلك .

إذن فنحن في أقصى الأحوال نترك بازاء «برومثيوس» اسخيلوس و «هرقل» سوفوكليس و«فيلوكتيتيس» و «أوديب في كولونا» لسوفوكليس أيضاً ، اولئك الابطال هم منقلدون يقعون تحت طائلة المعاناة ، اما كون ذلك يجعلهم اقنعة لديونيزوس فتلك مسألة اخرى ، وحتى لو كان ذلك يجعلهم اقنعة له فاننا نكون حيال نتيجة قوامها اربع من اربع عشرة بيا في ذلك مسرحية واحدة لاسخيلوس ، وعندما كتب نيتشه «ميلاد التراجيديا» كان لا يزال يتبع ريتشارد فاجنر في اعتبار اسخيلوس الشاعر التراجيدي ذا القَدَح الممل .

من سوء الحظ ان القول الذي اقتطفناه وناقشناه هنا نموذج مثالي دقيق للجزء الأول والأكثر حجماً من كتاب «ميلاد التراجيديا» . أما الجزء الأخير «(المباحث ١٦ - ٣٥) فهو يتناول في الجانب الأكبر منه فاجنر ، وهو دون مستوى المقارنة مع المباحث الخمسة عشر التي تستند اليها شهرة الكتاب . ويغض النظر عن «برومثيوس» و «أوديب» فما من مسرحية تجري مناقشتها أيّا كان اقتضاب تلك المناقشة ، اللهم الا اشارة واحدة عابرة إلى «عابدات باخوس» ليوريبيديس . ويقرأ نيتشه المسرحيتين اللتين تدوران حول أوديب معاً ، فلا يأتي على ذكر «أوديب ملكاً» الا بكلمات قلائل ، ولا يظهر القليل الذي يقوله عنها ميلاً إلى التعمق الرمزي الذي ميز نيتشه في وقت لاحق .

وهو يختصر الأسطورة بهذه الكلمات : «ان برومثيوس يتعين ، بسبب حبه الكبير للانسان ان تمزقه الكواسر إربا ، وينبغي على اوديب بسبب حكمته الفائقة التي استطاعت حل لغز الهولة ، ان يلقى في دوامة مذهلة من الجرائم . هكذا يفسر إله دلفي الماضي الاغريقي » (٤) . وقد وجدنا في تحليلنا للأسطورة أن قصة غضب اوديب هي قصة هوميروسية ، بينما حكاية اللغز لم يتم إقحامها الا بعد ذلك بقرون . ولا يذكر نيتشه فيما يتعلق بـ «أوديب ملكاً» لسوفوكليس الكثير فوق قوله : «انه كشاعر يعرض علينا أولاً عقدة محاكمة أجيد نسجها ، يقوم القاضي في تودة بتفكيكها لتجلب دماره شيئاً فشيئاً . وقد كانت اللذة الهلينية بصورة أصلية والمستمدة من هذا الحل الجدلي عظيمة الى حد أنها تضفي مسحة من المرح الاسمي (Heiterkeit) على العمل بأسره ، الأمر الذي يفيل من حدة النقاط الناتئة للافتراضات المسبقة الرهيبة ، لهذه العملية» (٥) . والنقطة التي يطرحها نيتشه هنا هي ان القصة المفزعة أصلاً يتم تحويرها على يدي سوفوكليس وتجريدها من طابعها الرهيب . ولكن من المؤكد ان هذا خطأ تماماً ، فهو كشاعر لم يكن أكثر مرحاً ومن مؤلف سفر أيوب ، وشأن ذلك السفر فان مسرحيته «أوديب ملكاً» هي أكثر رهبة من الحكاية الشعبية التي قامت على اساسها .

بينما قد لا تمثل التراجيديات السبع الباقية لنا، إجمالي أعمال سوفوكليس، فإن الموضوعات المشتركة بينها جديرة بالملاحظة، إذ يعرض علينا جنون أياض وعذابات هرقل وأزمات فيلوكتيس وعمى أوديب. وفي تراجيديات اسخيلوس الباقية لا نجد اهتماماً يمكن أن يوضع موضع المقارنة مع هذا الاهتمام بالمرض والعجز أو أي من هذه الاهتمامات المماثلة بطوقس الدفن المناسبة، التي تتجلى في أربع من مسرحيات سوفوكليس السبع. كما أننا لا نجد أي حوادث انتحار عند اسخيلوس بينما نجد ست حوادث مماثلة عند سوفوكليس، من بينها ثلاث حوادث انتحار في «انتيجونا» وحدها.

قد تبدو مثل هذه الأرقام الباردة شيئاً مستمداً من صفحات الكتب فحسب، يعكس قدرًا من التحذلق، لكن النقطة المهمة هنا هي أنه ما من سابقة اقتضت من سوفوكليس أن يسبر غور عذابات أو يأس لإقرارها كذلك الذي يسوق أياض وانتيجونا وديانيرا وجوكاستا إلى مصارعهم. وكان آخر ما يتعين عليه القيام به هو أن يصبر، شأن اسخيلوس، على التناهي المطلق للكثارة أو للمحنة.

يدين المفهوم الغريب الخاص بمرح سوفوكليس ببعض الشيء لماثيو أرنولد* في السونيتا التي نظمها بعنوان «إلى صديق»، (١٨٤٩): «تساءل من ذا الذي يشد في هذه الأيام الضاربة أزر عقلي؟».

... لكن من سواه، إليه خاص تحياتي، ذلك الذي عجم عود روحه المتزنة من صدر الشباب، حتى سمت الشيوخوخه، فلا العمل اعتمها، ولا العاطفة ذهبت بها ذلك الذي نظر إلى الحياة في ثبات، فأدركها في كليتها.

المجد المرح لمسرح إيثاكا

منشد كولونا العذبة ووليدها.

إن هذه الأبيات الجميلة تشير بدورها إلى البيت الثاني والثاني من مسرحية «الضفادع» لآرسطوفانيس و«الروح المتزنة» ربما تكون ترجمة على شيء من التصرف لـ «eukolos» عند الشاعر.

وفي الغالب، فإن ما قصده آرسطوفانيس هو وصف الإنسان لا الشاعر، ولكن إذا فحصنا البيت الشهير في سياقه الأصلي فإننا نجد أنه لا يؤيد المعنى الذي غالباً ما ينسب إليه. فقد كتبت هذه الكوميديا بعد وقت قصير من وفاة يوربيديس وسوفوكليس، وما يقوله ديونيزوس في مسرحية آرسطوفانيس هو أنه بينما سيبدل يوربيديس كل ما في وسعه لمغادرة العالم السفلي فإن سوفوكليس «راض الآن على نحو ما كان راضياً من قبل» As content now as he was content formerly eurdos ومثل هذه

* أرنولد: ماتيو (١٨٢٢-١٨٨٨) شاعر وناقد إنجليزي بارز، أصدر عدة دواوين قبل أن يتحول في مرحلة النضج إلى الكتابة النقدية النثرية، التي قدر لها أن تؤثر في كثيرين من الكتاب والشعراء، منهم: ماكس وير، ت. س. اليوت وغيرهما. في مقدمة كتبه المهمة «مقالات في النقد» (١٨٦٥) و«الحضارة الفوضوية» (١٨٦٩) (هـ.م.)

** قارن على سبيل المثال سفر أيوب (٣-١١ وما بعدها) حيث نقرأ: «لم أمت من الرحم، عندما خرجت من البطن لم أسلم الروح، لماذا أعانتي الركب ولم التدي حتى أرضع لأني قد كنت الآن مضطجعاً ساكناً، حينئذ كنت نمت مستريحاً. (هـ.م.)

الترجمة للفظ المستخدم مرتين التي تحيله الى «هادى» او «رائق المزاج على الارض وكذلك هنا» لا تنقل المعنى الذي قصده الشاعر . فاذا استشرنا مشهد الذروة في «الضفادع» فانه يبدو من المعقول ان يوربيديس هو الذي يدفع به ضد اسخيلوس في سجال يظل واحداً من أعجاذ مسرح ايشاكا، ذلك ان يوربيديس قد انتقد الشاعر العجوز اكثر من مرة في مسرحياته (٦) بينما لم يكن سوفوكليس من محبي الجدل على هذا النحو او ممن يميلون الى تصيد الأخطاء .

وربما لا يكون ارسطو فانس قد ادرك مدى ملاءمة إشارته الى أن سوفوكليس راض بموته لمقامها، حيث ان تراجعديا سوفوكليس الاخيرة «أوديب في كولونا» لم تقدم الا في ٤٠١ ق. م. لكن سوفوكليس نظم في التسعين من عمره وقبيل وفاته واحدة من أروع القصائد الغنائية التي كتبها للجوقة حول أن الرجل الذي يرغب في أن يحيا بعد العمر المألوف هو من الحمقى، وان الأيام الطوال تجلب معها وقرراً لا يفتأ يتزايد من الآلام التي لا تحتمل، ولا يعود المرء يجد اللذة في أي شيء وتصبح الجوقة قائلة بكلمات تشبيهية بما نراه في سفرى أيوب وارميا :

لا شيء يفوق الا يولد المرء،

ولكن ان ولد فان العودة من حيث أقبلنا

هي في المرتبة الثانية، والخير في الاسراع (١٢٢٥ وما بعدها) **

وبسبب قلة الشهادات القديمة، فقد قيل الكثير حول شذرة تتألف من اربعة أبيات من «الموزيات»* وهي كموميديا لفرانيقوس فازت بالجائزة الثانية في عام ٤٠٥ ق. م. حينما انتزعت «الضفادع» الجائزة الأولى: «مبارك هو سوفوكليس، الرجل السعيد الحاذق، الذي نظم العديد من التراجيديات، واتم العمر، دون ان يعاني أي شر (Kakon) (٧) ومن المعتقد ان البيت الأخير أريد به أن يكون طريفاً وأن يناقضة المتحدث التالي على الفور . وعلى أية حال، فحينما نأخذ في الاعتبار ذلك الهراء الكثير الذي يكتب عن غير علم حول الكتاب المعاصرين بينما هم لا يزالون على قيد الحياة فإن ذلك البيت في مسرحية كوميديية يبدو مجرداً من أي ثقل كان، حينما يوضع في مواجهة شهادة كلمات سوفوكليس نفسه . وحتى في «أوديب في كولونا» فان القصيدة الغنائية العظيمة التي أشرنا اليها لا تقف وحدها . وربما يكون المعنى الكامن وراء اللعنة التي صلبها أوديب على كريون (٨٧٨) وما بعدها» مماثلاً، فهو يأمل في ان يكون كريون سيعاقب بـ «أيام طويلة وعمر مديد كعمري» ويقول لثيسوس :

أي ابن ايجيوس العزيز، بالآلهة وحدها

لا تحل الشيخوخة ولا الموت، وما خلا

ذلك تصيبه لعنة الزمان القادر . قوة

* الموزيات: المقصود بعنوان هذه المسرحية بالطبع الرّبات التسع الشقيقات اللواتي يحمين الغناء والشعر والفنون والعلوم في الميثولوجيا الاغريقية .
(هـ . م)

الأرض تن، قوة الجسم تبلى
الأيان يهلك والكفر يتشر ويزدهر
وما من موضع تواصل فيه الروح ذاتها الحياة
بين البشر الذين كانوا اصدقاء او بين المدن . (٦٠٧ - ٦١٣)

يحكي العديد من المؤلفين القدامى كذلك أن أبناء سوفوكليس قد رفعوا امره الى إحدى المحاكم واستدعوه ليبرهنوا على أنه بسبب علو سنه لم يعد مؤهلاً لإدارة أملاكه، وأن المحكمة قد حكمت لصالحه بعد أن أنشدها جانباً من «أحدث مسرحياته التي كان عاكفاً على نظمها، وهي «أوديب في كولونا» ثم تساءل عما اذا كانت تلك القصيدة توحى بالحرف» (شيشرون - في الشيوخوخة ٢٢: ٧) ويقتطف بلوتارخ في كتابه «التعاليم الأخلاقية» (٧٨٥)، بعد ذلك بقرن من الزمان، الأبيات ٦٦٨ - ٦٧٣ من الجوقة الأولى باعتبارها النص الذي انشده الشاعر أمام المحكمة، وربما يرجع ذلك في أحد جوانبه الى ان هذه الانشودة في كولونا، القرية من أيننا، كانت موضع اعجاب على الدوام وبصفة خاصة لشعرها الرفيع، وربما في جانب آخر لأنها كان يمكن ان تخاطب المحكمة بقوة. ويشير جيب Lebb في طبعة المسرحية التي أصدرها (ص ٤٠ وما بعدها) الى ان «شيشرون هو أقدم مراجعنا فيما يتعلق بهذه القصة، وانها ربما تكون حقيقية تماماً، ولكنها ربما تكون كذلك قد استمدت من كوميديا قديمة، ومن غير الممكن حسم هذه المسألة هنا، ولكن الحقيقة القائلة بأن أيًا من شيشرون أو بلوتارخ لم يربط هذه القصة باللعنة التي صبها أوديب على ولديه تبدو بارزة. قد تدل على أصالة القصة، فلو ان الحكاية كانت ملفقة، فمن المؤكد أن من قام بذلك كان سيجعل الشاعر ينشد اللعنة أو على الأقل «لا شيء» يفوق الا يولد المرء».

أيًا ما كان الأمر في هذا الخصوص، فان اجيالاً من النقاد قد وجدت عمل سوفوكليس الأخير أي «أوديب في كولونا» عملاً مرحاً بشكل رائع. فالاحكام القديمة الزائفة لا تموت ولا تتراجع، وانما يجري تكريسها باعتبارها تنتمي الى الفطرة السليمة. هكذا فقد اشيد كثيراً بسوفوكليس ولم يفهم الا قليلاً. وتلك حالة نموذجية، فضروب سوء الفهم التي لا تنتهي هي ثمن الخلود.

(٤٢) «نظرية التراجيديا» عند هيجل

تتميز تعليقات هيجل على تراجيديا سوفوكليس والتراجيديا الاغريقية عامة باللماحة على نحو فذ، ولكنها أسوأ طرحها مراراً وتكراراً.

ولا سبيل الى انكار أن بمقدورنا ان نطور رؤيتنا للبعد الفلسفي لتراجيديات سوفوكليس دون تقديم هيجل أولاً. ولكن في كتاب عن الفلسفة والتراجيديا سيكون من غير الطبيعي ان نتجاوزه دونما ذكر له، وذلك اذا ما اخذنا في الاعتبار ان تأثيره على الكتاب المحدثين يعادل تأثير ارسطو. وفي ضوء التضارب بين ما قاله بالفعل وما يفترض انه قد قاله، فان من المهم ان نضع الأمور في نصابها.

وفي السياق الراهن سنقتصر على تناول مساهمة هيجل في فهمنا للتراجيديا الاغريقية، وستناول أفكاره عن التراجيديا الشكسبيرية في الفصل التاسع من هذا الكتاب. والنقطة المهمة هنا هي انه لم تكن له «نظرية في التراجيديا» تفسر حيثما يحلو للمرء، وانما فسرت هذه النظرية العديد من تراجيديات اسخيلوس وسوفوكليس ويوريديس، على نحو يتجاوز ما قام به أي فيلسوف آخر قبل هيجل أو بعده. فدعنا نزن وندقق بدلاً من ان نرفض مباشرة اشارتي هيجل البارزتين فيما يتعلق بالتراجيديا الاغريقية، قبل ان نتناول في المباحث التالية تراجيديات سوفوكليس واحدة فأخرى - باستثناء «اوديب ملكا» التي سبق لنا بحثها بصورة مسهبة - وأخيراً نتعرض لمسألة ما إذا كان سوفوكليس فنانياً ذا نزعة انسانية.

على عكس سوفوكليس الذي يحظى بحماية خاصة - ومن شأن الانتقاص منه ان يعد جرماً جديراً بالعقاب - فان هيجل ونيته يعدان من الخارجين على الاعراف، ويعد اطلاق ملاحظة انتقادية عابرة كيفما اتفق عليها شيئاً مقبولاً على نطاق واسع من حيث الشكل. والقول أو الایحاء بأن هيجل قد انتهك كل الرجال الكثيرين والموضوعات العديدة التي ناقشها وأخضع الماضي لارادته وأجبر الحقائق على ان تتسق مع نسقه هو المعادل الأكاديمي لتلويح السياسي براءة في يده، ومثل هذه الايحاءات لا تقتضي بحثاً تاريخياً.

يعد تقليد ف. ل. لوكاس Lucas لأراء هيجل في التراجيديا. تميزاً، لاشيء الا انه أطول وأكثر اسهاباً من محاولات التقليد الأخرى (٨). أما دراسة (كيتو) Kitto فهي موجزة على نحو استثنائي، ولكنها بالمثل لا تنصف هيجل حينما يبحث كاتبها في شخصية انتيجونا، اذ يقول: «وحده هيجل يستطيع أن يقول أين يكمن العيب او الشائبة» (٩) ويكتفي بهذا بالنسبة لنظريات هيجل. ويوشك المرء الا يخرج من تعقيب كيتو بأن هيجل قد تحدث عن «انتيجونا السماوية، أعظم شخصية سارت على وجه الارض» (١٠).

ان النقطة موضع النقاش هنا هي صميم مساهمة هيجل في فهمنا للتراجيديا، لقد اراد أفلاطون أن يقوم الشعراء بتقديم البشر «اخياراً من كل الوجوه» (١١). ورد ارسطو على ذلك بمفهومه عن السقطة او الخطأ، ذاهباً الى القول بأن سقوط الناس من النعيم الى الشقاوة أمر يبعث على الشعور بالصدمة أكثر مما يثير عاطفة تراجيدية. وعلى الرغم من ان ارسطو نفسه شدد على أهمية الفعل والعقدة وتجاوزها لأهمية الأخلاق، فان مفهومه القاتل عن السقطة التراجيدية أو الخطأ التراجيدي قد مضى بأجيال من نقاد وكتاب المسرح الى تركيز انتباههم على ما يسمى بالبطل التراجيدي، بل قاد بعض شراح «انتيجونا» ومن بينهم كيتو الى القول بأن كليون هو بطل هذه المسرحية (١٢). ولو ان المرء تناول المسرحية بالطريقة التقليدية لتعين عليه اما ان ينفي ان انتيجونا هي «في الذروة من الفضل» - وذلك هو المنهاج المعتاد - او ينفي أنها هي البطل.

يفوق فهم هيجل للتراجيديا الاغريقية بكثير فهم معظم المنتقسين من قدره لها . فقد أدرك أننا في صميم أعظم تراجيديات اسخيلوس وسوفوكليس لا نجد بطلاً تراجيدياً ، وانما صداماً تراجيدياً ، وان الصراع لا يدور بين الخير والشر ، وانما بين موقفين احادي الجانب ، يمس كل منهما بعض الخير . لا تلزم هذه الاشارة المثمرة الى حد كبير هيجل بأن يجد عيباً او شائبة في انتيجونا السماوية ، فشخصيتها ليست موضع نزاع على نحو يتجاوز شخصية كريون ، وانما موضع المناقشة والنزاع هو موقف كل منهما . ومن الجلي انه من الممكن ان نحبا ونعجب بها او نبتهج من شجاعة لوثر حيال الأفاعي أو خلط توماس مور النادر بين الدهاء وكمال العقل . دون قبول وجهات نظرهم والمبادئ التي خاطروا من أجلها عن طواعية بكل شيء . واعجابنا بانسان يعاني ويلقى حتفه متشبهاً في عناد بأفكاره ، لا يقتضي بالضرورة الحكم بأنه ليس هناك خير على الاطلاق في موقف اولئك الذين يعارضونه .

ينبغي أن يكون هذا كله واضحاً ، ومع ذلك فان منتقدي هيجل قد اختاروا بصفة عامة تجاهله ، ان لم نقل انكاره ضمناً . لماذا؟ قد نجد أحد الاسباب في التردد في مواجهة البعد الفلسفي لسوفوكليس . فما أن نقر بأن «أعظم شخصية سارت على وجه الارض» قد لقيت حتفها دون أن تعرف للراحة طعماً ، وأن الكارثة كانت نهائية ، ولم يخفف شيء من حداثتها ، وأن كاتب المسرحية لم يعتبر هذا شيئاً مفارقاً للمألوف في عالمنا ، فان الصورة التقليدية لسوفوكليس المرح تنهار متهاوية . فقد كانت نظريته للعالم مفزعة ، وقد أثر معظم نقاده عدم التفكير فيها . وقد كان سوفوكليس وفقاً لوجهة النظر المقبولة رجلاً ورعاً يتمسك بآراء تقليدية تماماً ، تصادف أنه حظي بثلاث مواهب كبرى : نظم الشعر ، ابداع الشخصيات ، وصياغة العقد . وعلى هذا النحو فانه لم يقض مضجع أحد ، واعراباً عن الشكر له لذلك تم التنازل له بالاقرار لا بموهبته فحسب وانما بكونه عبقرياً حقاً . وأساء تقديم اكثر الشعراء تراجيديه وايلاماً باعتباره مجرد صانع ، ثم جرى امتداحه بلا انتهاء كأنها في معرض تعويضه عن هذه الاساءة .

يمكن رد هذا التطور الى أرسطو ، وقد اخترق هيجل الاطار الذي وضعه ارسطو في الفصل الثالث عشر في كتابه «فن الشعر» ، وفتح آفاقاً جديدة ، لكنه جرى العثور على طرق عديدة للتصدي لهذا الخطر ، وقد تم عبر احدى هذه الطرق الاستمرار في البحث عن سقطة في «انتيجونا» إما مع تجاهل هيجل كلية ، او مع الزعم بأن هذا هو مؤدى رؤيته . أو جرى عبر طريقة اخرى القول بأن هيجل قد أيد كريون وأن هذا قد برهن على أنه رجل شرير يمكن دون ضير ، تجاهله . أو أشير - وذلك هو الأسلوب الأكثر شيوعاً - الى أن رؤية هيجل للتراجيديا أمكن تجاهلها دوننا ضير لأنها قد بنيت على أساس مسرحية «انتيجونا» بصورة شاملة تقتصر عليها دون غيرها .

هناك نقطتان تدعيان ، فيما يبدو ، هذا الزعم الأخير . فمسرحية «انتيجونا» تقدم مثالاً رائعاً للصدام

التراجيدي، الذي يمكن فيه العثور على بعض الخير في كل من جانبي الصدام. وكان هيجل، فيما يبدو، يحب هذه المسرحية أكثر من أي تراجيديا أخرى. (١٣) لكن مشاعره العميقة على نحو متميز حيال «انتيجونا» لم يكن مصدرها أي احساس بأنها التراجيديا الوحيدة التي تؤيد التعميمات التي أطلقها، وإنما كان وراء هذه المشاعر إعجابه بالبطلة وحساسيته تجاه موضوع حب الأخت لأخيها. ولتفنيد الرؤية المعتادة لهذا الموضوع يتعين علينا أن نترك سوفوكليس لبعض الوقت وأن نوضح بإيجاز على أي نحو رائع يلقي مفهوم هيجل عن الصدام التراجيدي الضوء على بعض روائع اسخيلوس وبوريديس. بل ولسوف نرى حقاً أن هذا المفهوم يتلاءم مع هذه الروائع على نحو يفوق تلاؤمه مع مسرحية «انتيجونا».

كان هيجل، على عكس ارسطو، أبعد ما يكون عن أن يبني رؤيته للتراجيديا على أساس سوفوكليس بصورة توشك أن تكون مقتصرة عليه. فالشاعر التراجيدي الذي تتشابه رؤيته للعالم كأقرب ما يكون الشبه مع رؤية هيجل هو اسخيلوس، وما كان للمرء أن يرغب في ايضاحات أكثر كمالاً للصدامات التي لا يتميز أي طرف فيها بأنه شرير على نحو بسيط وواضح، ويطرح الجانبان كلاهما بعض المزاعم الاخلاقية، على نحو يفوق ما نجده في «الأورستية» و«بروميثوس». بل إن الكلمات ذاتها «الحق يتصادم مع الحق» تصادفنا حقاً في «حاملات القرايين» (١٤).

لم يكن اسخيلوس أكثر اهتماماً بهذه المزاعم المتنافسة منه بالشخصيات التي تطرحها فحسب، وإنما تمثل ثلاثيتها «بروميثوس» و«الأورستية» محاولات مستفيضة لاتاحة فرصة الحديث للجانبين قبل التوصل الى حل مرض ينصفهما معاً.

في هاتين الثلاثيتين يلين كل جانب في النهاية ويرعوي فتصبح النتيجة شيئاً مبهجاً، وربما كانت «الضارعات» تنتمي الى هذا النوع كذلك، وفي «سبعة ضد طيبة» لا يرعوى أي من الجانبين ولا يتراجع عن موقفه قيد أنملة، فيهلك الأخ أخاه، ولكن دونما افتراض لكون احدهما خيراً والآخر شريراً، وإنما الأمر على العكس من ذلك.

توضح مسرحية «الفرس» لاسخيلوس ومسرحية «الطرواديات» ليوريديس أنه ليست كل التراجيديات الاغريقية لها هذه الطبيعة، وإن كان معظم أعمال اسخيلوس يحظى بها، وكذلك الأمر بالنسبة لبعض روائع يوريديس. وإذا تمس العصا السحرية لمفهوم الصدام عند هيجل للغز الدائم المسرحية «الباخوسيات» ليوريديس فإنها تفك مغاليقه وتحله.

إن اشارة نيتشه الى أن يوريديس: «في نهاية المطاف اختتم حياته العملية بتمجيد خصمه ديونيزوس» (١٥) هي اشارة ضالة مثل النظرية المنافسة لها، والقائلة بأن الشاعر العجوز شن في آخر مسرحياته أشد هجمات ضراوة على شرور الديانة التقليدية. فالتفسيران كلاهما يفترضان عن غير حق أن الصراع يدور بين جانب خير وآخر شرير ويتساءلان عن الجانب الذي اراد له الشاعر أن يكون خيراً.

هل يتعين على الشاعر إما أن يدين العقل والنقد والاعتدال، أو بغمض عينيه عن مطالب العاطفة والنشوة والرؤية المفعمة بالحساس؟ قد تبدو الحقيقة جافة وكثيثة إن قيلت في جملة واحدة قصيرة: إن الحياة بلا عقل تحيل البشر إلى بهائم، وهي دون عاطفة أو رؤية للبعيد ليست إلا موتاً تدب فيه الحياة. وشأن سوفوكليس في «انتيجونا» فإن يوريبيديس يربط مطالب الشعور بالأنثى، ولكنه يمضي أبعد من سوفوكليس يتجنب أدنى شبه بمفارقة تشبه المفارقة بين الأبيض والأسود. فما يدفع باتجاه التراجيديا هو أحاديته الاتجاه التي لا ترعوى من البطلين كليهما. والقوة الشعرية لـ «الباخوسيات» تتخلل القوة الرمزية للخاتمة التي لا تصدق: فالخوف الحذر يصبح لفة وتحرقاً، والرجل الذي عميت عيناه عن الجمال الكاسح للتجربة اللاعقلانية يلحقه الهلاك على يد أولئك الذين يتنازلون عن العقل فيجدون متعة بالغة في عمى غيهم، غير أن مثل هذه العاطفة ليست غريبة عنه، وإنما هي الرحم الذي خرج منه، وهي قريبة منه وإن لم يدر بثيوس بذلك، قرب جوكاستا من أوديب، وقد أدى مثل واحد دوري بثيوس وأمه أجافي. وأجافي هي اخت سيميلي أم ديونيزوس.

في الفصل الذي يحمل عنوان «الابولوني والديونيزوسي» الذي عقده س. جي يونج *JC Yong في كتابه «الأنماط النفسية» يذهب المؤلف إلى القول بأنه قد حقق تقدماً على نيته بملاحظة أن «الدوافع التي تكبح في الإنسان المتحضر هي دوافع مدمرة على نحو رهيب وأكثر خطورة بكثير من دوافع الإنسان البدائي الذي يتيح إلى حد ما متنفساً دائماً لدوافعه السلبية، فنيته لا يدرك هذا فحسب، وإنما هذه النقطة أبعد ما تكون عن الجدة إلى حد أننا قد نعتبر «الباخوسيات» تصويراً كلاسيكياً لها فأجافي والباخوسيات اللاتي يمزقن ولدها أرباً لسن نسوة متوحشات وإنما هن مستهزئات مغرقات في التحضر يعاقبن ديونيزوس بجعل سعارهن حيوانياً تماماً.

لا معنى للبحث عن سقطات أو أخطاء في التقدير عن بثيوس، على الرغم من أنه من اليسير العثور عليها، ذلك أن التراجيديا لا تدور حول بطل تراجيدي واحد، وإنما حول صراع بين رؤيتين أحاديّتي الجانب (١٦) وهذا هو على وجه الدقة ما تشترك فيه «الباخوسيات» مع أكثر تراجيديات اسخيلوس وسوفوكليس استثنائاً باعجابنا.

ومسرحية «هيوليتوس» ليوريبيديس تصور بصورة مسبقة الصراع الذي سيحدث في «الباخوسيات»، فهيبوليتوس العفيف الذي يفتقر إلى الحساسية حيال مطالب الحب يذهب ضحية للعاطفة التي جرى إطلاق العنان لها، والتي لا تمثلها الأم بعد، كما في «الباخوسيات» وإنما تمثلها زوجة أبيه. وليس هنا إجماع فحسب على أن هاتين التراجيديتين لا تفوقهما أي تراجيديا أخرى ليوريبيديس،

* يونج: كارل جوستاف (١٨٧٥ - ١٩٦١) المحلل النفسي السويسري الشهير، تعاون مع فرويد في السنوات ١٩٠٧ - ١٩١٣ ثم استقل عنه ليؤسس مدرسته الخاصة في التحليل النفسي. استفاد كثيرون من تطبيق أفكاره في مجال الأدب ومنهم هرمان هسه وجيمس جويس.

(هـ.م)

وانما يقال لنا صراحة في المدخل الذي نظمه الشاعر لـ «هيبوليتوس» ان هذا الشاب سيهلك بسبب ولائه الذي يقصره على أرتميس وعدم احترامه لأفروديت كذلك، فكلتاهما ربة، وعلى الإنسان أن يوقرهما معاً.

إن هيجل لا يلتزم بوجهة النظر القائلة بأن التراجيديات كافة تقتضي صداماً من هذا النوع. فهو أبعد ما يكون عن الزعم، على سبيل المثال، بأن «فيدرا» راسين Racine تقدم مثلاً آخر في هذا الصدد. وقد ذكر هيجل في محاضراته أنه كان من السمات السخيفة في المعالجة الفرنسية التي قدمها راسين اسناد عاطفة حب اخرى لهيبوليتوس، فهذه الطريقة لم يعد عقاب الحب هو ما يعانیه ويدفعنا للاشفاق عليه، وانما هو الحظ العائر الذي جعله يجب فتاة وبالتالي لا يستطيع ان يطوق بالجميل عتق انثى اخرى هي يقينا زوجة أبيه، لكن هذه العقبة الأخلاقية، يلفها بالغموض حبة لأريسيا. ومن هنا فان سبب هلاكه لم يعد إهانته أو اهماله لقوة كونية بحسبانها كذلك أو لأي شيء أخلاقي وانما أصبح هذا السبب شيئاً خاصاً وعرضياً (١٧).

قال أ. س. برادلي *، شقيق ف. ه. برادلي، والفيلسوف المثالي الانجليزي في محاضراته ذات الأثر المهم عن «نظرية التراجيديا عند هيجل» انه: «اضافة الى هذا سننقد الاجماع على أنه في التراجيديا بأسرها هناك نوع من الصدام أو الصراع، صراع الأشخاص أحدهم مع الآخر أو مع الظروف أو مع أنفسهم، وبحسب الحالة قد يكون هناك أحد أنواع هذه الصراعات أو العديد منها أو قد تحتشد جميعها. . . ان الحقيقة التراجيدية بصفة جوهرية هي الانقسام الذاتي والحرب الداخلية التي قوامها المادة الاخلاقية، وليست حرب الخير ضد الشر بقدر ما هي حرب الخير ضد الخير» (١٨).

ولما كان أ. س. برادلي من أبرز شراح التراجيديا الشكسبيرية فان هذه «النظرية» معروفة في العالم الناطق بالانجليزية على نحو يفوق أصولها عند هيجل. وصياغة برادلي متماسكة وموجزة على نحو يثير الإعجاب، تضمها محاضرة واحدة لا تتجاوز العشرين صفحة، وذلك بالمقارنة بفقرات متناثرة في كتاب هيجل الموسوم بـ «ظاهريات العقل الكلي» ومحاضراته في علم الجمال وفلسفة الدين وتاريخ الفلسفة. فضلاً عن ذلك فان برادلي يكتب بوضوح وبتميز نص محاضراته بالجدارة بالتصديق. بينما اسلوب هيجل صعب على نحو استثنائي، والمحاضرات التي طبعت بعد وفاته جمعها طلاب استمدوا مادتها من ملاحظات دونت في سنوات مختلفة، ولم يقدموا فحسب انتقاداتهم الخاصة بين المقاطع دون أن يشار الى ذلك في النص، وانما كذلك ترتيبهم الخاص للمواد التي قام هيجل في أوقات مختلفة باعداد

* برادلي: أندرو سيسيل (١٨٥١ - ١٩٣٥) استاذ الأدب الانجليزي بجامعة ليفربول، وجلاسجو ثم استاذ الشعر بجامعة أكسفورد منذ ١٩٠٦. ترجع أهميته أساساً الى مساهماته في الدراسات الشكسبيرية. من أبرز مؤلفاته «التراجيديا الشكسبيرية» (١٩٠٤) و «محاضرات أكسفورد في الشعر» (١٩٠٩).

ترتيبات متباينة لها . وعلى الرغم من هذا كله ، فإن صياغة برادلي تقع في ذلك الخطأ القاتل الذي يميز «المثالية المطلقة» Absolute Idealism الانجليزية عن فلسفة هيغل : فقد كان الاخوان برادلي ، شأن معظم الفلاسفة الانجليز الكبار ، لا يتميزان بعقلية تاريخية .

إن توجهي أكثر تاريخية وانفتاحاً من توجه هيغل ، والمثالية الانجلو - أميركية لا تروق لي بأي شكل من الاشكال . وما اجده في قراءة هيغل ليس «كتلة الكون الأبدية دونها تاريخ» (١٩) ، وإنما روح قلقة على نحو متفرد ، وفي قراراتها غير منهجية تماماً ، تخشى نزعتها الجمعية ، وتحاول ، دون أن يكون ذلك بطريقة واحدة مرتين : تنظيم قوضي ملاحظاتها واستبصاراتها وأفكارها . وكل محاولة من هذا النوع هي محاولة منهجية ، ولكنها يتجاوزها خط جديد في الطبعة الجديدة أو المرة التالية التي يدرس فيها هيغل المساق .

ويغض النظر عن الاهتمامات بطبعات الكتب القديمة ، يتعين على المرء أن يتجاوز الصياغات القياسية للمحاضرات ليقوم بإعادة تصور تطور وجهات نظر هيغل . ويتعين على المرء على أقل تقدير ، أن يقارن الملاحظات الواردة في مواضع بالغة الاختلاف . وسيكون هذا امرأ مناسباً ، ويستحق الجهد الذي يبذل فيه في إطار دراسة خاصة ، لكن اهتمامي هنا مختلف تمام الاختلاف .

يقول هيغل مئات المرات أشياء قابلة لأن توضع موضع النقد . ولكن تسقط الأخطاء في العديد من الأقوال الواردة في محاضراته من شأنه ان يكون امرأ لا معنى له بالنظر الى العديد من الأسباب . فصياغة هذه المحاضرات غالباً ما ترجع الى طلابه ، وحتى حينما تكون الصياغة له فإن المحاضرات بأسرها تقول الكثير مما لا يصمد للتدقيق والتحقيق . وحينما لا تكون المحاضرات محررة ولا يقصد بها أن تصدر مطبوعة فإن محاولة تسقط الأخطاء فيها لا تمثل شيئاً له قيمته . وقد يكون النقد التفصيلي مبرراً إذا ما كان الكيان الفكري الهيجلي الأساسي يحظى بالتوقيع بصورة واسعة النطاق باعتباره فكراً مرجعياً يستشهد بنصوصه ، لكن الموقف هنا هو عكس ذلك على وجه التقريب ، ومن شأن حشد الاعتراضات ان يكون كحمل المسامير الى موقع الصلب يوم السبت .

يبدولي تناول هيغل لـ «انتيجوننا» في كتابه «ظاهريات العقل الكلي» * تناولاً عبثياً تماماً في العديد من المواضع (٢٠) . لكن هيغل طرح عدداً محدوداً من الاشارات الجوهرية ، التي دفعت قدماً فهمنا للتراجيديا أكثر من أي شيء آخر كتب منذ ارسطو ، واهتمامي هنا انما ينصب على هذه الافكار التي تنير الطريق امامنا . دعنا نتفق ، إذن ، على الا نتحدث عن «التراجيديا» بأسرها و «الحقيقة التراجيدية»

* ظاهريات العقل الكلي : سبق لنا القول ، في غير هذا الموضع ، ان الدارسين العرب درجوا على ترجمة كتاب هيغل هذا بأكثر من صورة ، وقد أثرت اثبات الترجمة العنوان على هذا النحو لاعتقادنا أن كتاب الظاهريات يعكس رحلة هائلة يقوم بها العقل ، أو اذا شئنا الدقة فاننا نواجه رحلتين الأولى يقوم بها العقل الفردي والثانية يقوم بها عقل الجماعة ، لكننا دائماً نأزاء العقل . وربما كان الخلط يرجع الى أن اللفظ الذي استخدمه هيغل وهو Geist يعني في الألمانية الروح والعقل على السواء ، وإلى أن هيغل على امتداد الكتاب يتابع ولعه بالتلاعب باللفظ بمعنييه .

على نحو جوهري، وهو ما قال به برادلي، والا نلزم أنفسنا اما بالذهاب الى القول بأن «الطرواديات» وعدد كبير من التراجيديات الاخرى ليست في الحقيقة بتراجيديات، واما بإدماجها عنوة في اطار انماط لم تتم صياغتها على قياسها. دعنا بدلاً من ذلك نعيد الى الأذهان ان التراجيديا الاغريقية تضرب جذوراً من جذورها في «الباذة» هوميروس حيث يتصادم النبيل مع النبيل ولا يتصف بطل بأنه شرير، وان اسخيلوس قد تسامى بمنافسات هوميروس الى مرتبة الصدامات الاخلاقية. ويتمي بعض تراجيديات يوربيديس الى هذا التقليد ذاته، بينما تمثل تراجيديات اخرى أنماطاً مختلفة من التراجيديا. ان القيام، على نحو ما فعل برادلي، بافتراض ان عددا محدودا من المبادئ العامة ينبغي ان ينطبق على التراجيديات كافة، بما في ذلك تراجيديات شكسبير، انما هو أمر يعكس عجزاً عن الرؤية على الصعيد التاريخي، ذلك ان روح شكسبير لم تتغذ على اسخيلوس بل ولم تستمد وحيها أساساً من «الباذة». فليس من الممكن تجاهل التأثير المسيحي، وقد علّمت المسيحية على امتداد قرون أن الشر ليس هو وحده الموجود وانما الاشرار كذلك.

كما أن الصدامات التراجيدية ليست شيئاً جوهرياً في كل مسرحيات سوفوكليس، فمسرحيات «اياس» و«التراقيات» و«اوديب في كولونا» لا يصور أي منها هذا المفهوم بوضوح على الاطلاق، وذلك على الرغم من ان المرء اذا كان ملتزماً بهذا المفهوم فان بمقدوره بالطبع ان يدفع بقوة على طريقة برادلي الى ان يمكن العثور على شيء يشبه على الأقل من بعيد هذا المفهوم في هذه المسرحيات بدورها. وعلينا بالاحرى ان نقر بأن التراجيديات تختلف الى حد كبير، وأن مفهوم هيجل يلقي الضوء بصورة مذهلة على «الاورستية» و«برومثيوس» و«هيبوليتوس» و«الباخوسيات» وأنه كذلك يقدم بعض العون، وان كان هنا أقل كثيراً، حينما نتناول «انتيجونا» و«اوديب ملكا» و«سوفوكليس».

في «اوديب ملكا» على سبيل المثال، لم يحلل هيجل الصراعات الاخلاقية، ولم يلحظ لعنة الشرف أو التأكيد على الجانب المظلم للعدالة، لكن منهاجه يسهل مثل هذه الاكتشافات على نحو يفوق تأملات ارسطو فيما يتعلق بأنواع العقد المختلفة. وهيجل يمضي بنا بعيداً عن زعم ارسطو القائل بأن البطل لا ينبغي ان يكون في الذروة من الفضل وعن الرأي المسبق المتأصل القائل بأن لكل تراجيديا بطلاً واحداً، وهما مفهومان اختارا بعمق النقد السوفوكليسي حتي اليوم. ولم يحقق هيجل نفسه معظم هذه الاستبصارات، ولكنه ما من فيلسوف قام بهذا خيراً منه.

قبل أن نبرز أخطر عيوب مفهوم هيجل عن الصدام التراجيدي، دعنا نقدم مساهمته الأخرى، المرتبطة بمساهمته الأولى بصورة وثيقة ولم تكن أقل تأثيراً منها، في فهمنا للتراجيديا الاغريقية. فقد أشار هيجل الى ان الحوادث الخارجية كالمرض وفقدان الملكية والموت، ينبغي ألا تثير اهتماماً يتجاوز «اللهفة الى الاندفاع وتقديم يد العون. واذا كان المرء لا يستطيع القيام بذلك، فان صور المحنة والبؤس تمزق قلوبنا فحسب. ومن ناحية اخرى، فان المعاناة التراجيدية الحقيقية لا تفرض الا على

الأفراد الإيجابيين، باعتبارها نتيجة لفعل من أفعالهم ليس مبرراً بما هو مثقل بالذنب بسبب الصدام المتضمن فيه، وهم كذلك يمكن أن يردوا عليه بذاتهم بأسرها» (٢١).

إن هذا القول قابل للتطبيق تماماً على التراجيديات التي بنيت حول الصدام التراجيدي فحسب، مثل «حاملات القربان» و «برومثيوس» و «هيوليتوسس» و «الباخوسيات» و «انتيغونا». وهو كذلك يلقي الضوء على بعض التراجيديات التي لا يصطدم الحق فيها بالحق، ومنها على سبيل المثال تراجيديا «الفرس» لكن هيجل يفترض بوضوح أن عذابات طروادات يوريديس ليست «تراجيدية حقاً»، وهذه الإشارة، التي سأتصدى لتحديها في بداية الفصل العاشر من هذا الكتاب، لم يتناولها برادلي فحسب وإنما تعرض لها كذلك العديد من فلاسفة القرن العشرين، ومرة أخرى فإن الجذر الفاسد يتمثل في محاولات لاستيعاب جميع التراجيديات في إطار نموذج واحد، بدلاً من الإقرار بمدى اتساع نطاق اختلاف التراجيديات فيما بينها.

بينما أجد أن مفهوم هيجل عن «المعاناة التراجيدية حقاً» موضع اعتراض وبالغ الضيق، فإن له أهميته لا بسبب تأثيره الكبير فحسب، إنما لأنه يشير إلى الطريق المفضي إلى تنقية تدعو إليها الحاجة للفكرة القديمة عن السقطة أو الخطأ. وقد يرغب أولئك الذي يودون أن يمنحوا أرسطو كل الفوائد التي يتيحها الشكل في القول بأن هيجل قد حدد فحسب طبيعة الخطأ الذي يفضي إلى المعاناة - الاحادية - على الرغم من أننا قد رأينا (المبحث ١٥ من هذا الكتاب) أن إلز (٣٧٩ وما بعدها) يعتقد أن أرسطو قد قصد خطأ فيما يتعلق بهوية أحد الأقارب المقربين. لكن السبب الذي حدا بأرسطو إلى نسبة بعض الخطأ أو سقطة ما إلى أولئك الذين يعانون ويلقون حتفهم هو أنه قد اعتبر المعاناة التي تبعث على الشعور بالصدمة ولا تثير عاطفة تراجيدية شيئاً لا يستحق الذكر كلية، أما مفهوم هيجل للتوأم عن الصدام التراجيدي والمعاناة التراجيدية فإنها يسهلان استبصاراً أعمق للبراءة والذنب. وبرومثيوس وأورست لا يرتكبان خطأ في الحكم، وليساً بالشخصيتين الساقطتين، ومع ذلك فإن قول هيجل ينطبق عليهما.

يتعين علينا أن نقوم بتمييز حاسم بين الذنب التراجيدي tragic guilt وبين الخطأ الأخلاقي mo-ral fault وأولئك الذين درجوا على الاهتمام بالسقطة التراجيدية كذلك غالباً ما يتوقفون عند الاعتراف بالمعاناة البريئة، وهم إذ يسرون على نهج أرسطو يعتبرون هذا النوع من المعاناة مما يبعث على الشعور بالصدمة، وعلى الرغم من أنهم يرونها رأى العين في الحياة، فإنهم لا يرغبون في إقرارها في الأدب، وشأن أصدقاء أيوب، فإنهم يعزونها إلى الأخطاء الأخلاقية. لكن هلاك الإنسان قد يحل به باختياريه ويعمله ومن خلال بطولته، على الرغم من أنه يستحق الإعجاب على الصعيد الأخلاقي. فلتأمل «المحاكمة» و «القلعة» لكافكا Kafka. إن بطل العمل الأول يقترب (وان لم يكن قريبه بالغاً) من سلبية الرجل في القصة الرمزية التي تسرد في الفصل التاسع من العمل نفسه. فالرجل إذ

يمنع من الدخول — لا أهمية لايضاح دخول ماذا — يستقر أمام البوابة، ويقوم باستفسارات بين الفينة والأخرى، ويهدر حياته بأسرها. وبالمثل فان بطل «المحاكمة» يسمح للمعلومة القائلة بأنه رهن الاعتقال — وهو ليس كذلك بالفعل — بأن تدمر حياته. فهو لا يبذل المزيد من المحاولات لكي يحيا بطريقته الخاصة. ومن ناحية أخرى فان بطل «القلعة» غالباً ما يلام لكونه على مثل هذا القدر من الايجابية والنزوع للتحريض. وحتى اذا كان وضع الأمور بعضها مقابل البعض الآخر على هذا النحو مغرماً قليلاً في الترتيب والوضوح، فان علينا أن ندرك أن كافكا يجتذب انتباهنا باقراره صلة وثيقة بين قرار كل بطل ودماره، لكن هذا لا يعني أنها يستحقان المصير الذي آلا اليه.

من أسباب الاغتنان الدائم بـ «أوديب ملكا» ان مسألة ذنب البطل والارتباط بين أفعاله ومعاناته لا تفارقنا، فأوديب فرد لا يكف طوال الوقت عن ابداء نشاطه، ومعاناته هي نتيجة مباشرة لأعماله الماضية، التي قام بها قبل أن تبدأ المسرحية وقراراته التي اتخذها في المسرحية. وقد كان موقفه مبرراً عند كل خطوة خطاها، فقد قتل لا يوس في معرض الدفاع عن النفس، وبعد تحرير طيبة من الهولة طلب منه أن يتزوج جوكاستا ويصبح ملكاً، واصراره على المضي قدماً بالتحقيق في مصرع لا يوس، ذلك التحقيق الذي ما كان يمكن التخلي عنه دون تعريض طيبة لمزيد من الهلاك من جراء الرياء، جدير باعجابنا تماماً. انه ليس مخطئاً على الصعيد الأخلاقي، ومع ذلك فهو مذنب في قتل أبيه وزواجه من أمه.

وهو يوفقاً عينيه لا على سبيل الاعتراف، على عكس الحقيقة، بأنه كان على خطأ في المضي قدماً بالتحقيق الذي يجريه، وأن أولئك الذين أشاروا عليه بايقافه كانوا على صواب. وهو لا يعلن على الفور براءته او يسوق الظروف المخففة. وعلى الصعيد الشعري كان من شأن هذا ان يدفع باتجاه خاتمة أقل تراجيدية وأدنى قوة، وعلى الصعيد الأخلاقي كان ذلك سيغدو أقل بطولة.

يعقب هيجل في كتابه «فلسفة الحق» قائلاً: «ان السوعي الذاتي البطولي (على نحو ما هو في تراجيديات القدامى، وعى أوديب . . الخ) لم يكن قد مضى بعد متجاوزاً تماسكه solidity الى التأمل في الفارق بين العمل deed والحدث action بين الواقعة الخارجية والتعمد والمعرفة بالظروف، او مضى الى تشظى النتائج، فهو يقبل الذنب عن مدى العمل بكامله» (المبحث ١١٨).

وتطوير هيجل لهذه الفكرة في محاضراته عن علم الجمال يستحق ان نقطفه هنا، يقول: «قتل أوديب أباه في شجار كان يمكن أن يقع بسهولة في ظروف ذلك العصر، ولم يكن يعد جريمة. ولم يدرك أن ذلك الرجل الضاري الذي اعترض طريقه كان أباه، كما أنه لم يعلم أن الملكة التي تزوجها عقب ذلك كانت أمه. ولكن ما أن كشف عن المحنة حتى قبل، كذات بطولية، كل النتائج المترتبة على عمله الأول، وكفر عن قتل أبيه وزواجه من أمه» (٢٢).

«إن التهاusk المعتمد على ذاته ومجموعة الشخصية البطولية لا يرغب في المشاركة في الذنب، ولا

يعرف شيئاً عن هذا التعارض بين النوايا الذاتية، والاعمال والتتائج الموضوعية، بينما تأتي مضامين وتبعات الأحداث المعاصرة على نحو يحاول معه الجميع دفع كل الذنب بقدر الامكان عن أنفسهم. ورؤيتنا هي أكثر أخلاقية في هذا الصدد، من حيث أنه في العالم الأخلاقي يشكل الجانب الذاتي للمعرفة بالظروف والنوايا الحسنة عنصراً محورياً في الحدث. غير أنه في العصر البطولي كان الفرد واحداً بصورة جوهرية، وكائناً ما كان ما هو موضوعي فقد كان وظل منتعماً إليه ان كان قد صدر عنه. ومن هنا فان الذات ترغب كذلك في ان تكون قد اتت كلية ووحدها ما فعلته.

ان تعليقات هيجل اللامحة توضع عرضاً كيف أن وجودية سارتر تحمي روح سوفوكليس البطولية، فالرجل هو أعماله وحياته، والقول بأن نوايا المرء أفضل من أعماله هو، بحسب ما يقول سارتر، مؤشر لسوء الطوية. وبينما يبدو أنه من قبيل التعسف على نحو غير انساني أن نحكم على الآخرين بهذه الطريقة، فاننا نميل الى الاعجاب بأولئك الذين ينظرون الى أنفسهم على هذا النحو.

يشير هذا المعيار المزدوج الى بعض الخلط. فتميزنا بين الذنب التراجيدي والخطأ الأخلاقي لا يمضي قدماً بما فيه الكفاية. وكلمة ذنب *guilt* ليست هي الكلمة الصحيحة، حيث مشاعر الذنب ليست شيئاً ملائماً. ونحن لا نعجب حقاً بأولئك الذين يكونون مثل هذه المشاعر في مواقف لا يوجه فيها اللوم اليهم. و«الكلمة الدقيقة» ليست الذنب التراجيدي، وانما المسؤولية التراجيدية - *tragic responsibility*، ذلك ان المسؤولية شأن الفخر، هي شيء يمكن للمرء أن يستشعره. ليس من المعقول بشكل خاص أن يفخر المرء بكونه اميركياً أو أثينياً أو اوديبياً، واذا ما اتخذ ذلك شكل المباهاة فانه يغدو شيئاً كريهاً، كما أنه ليس من المعقول بصورة ممدودة أن يتحمل المرء مسؤولية كونه اميركياً أو أثينياً أو اوديبياً، واذا ما اتخذ ذلك شكل الذوبان في مشاعر الذنب فانه يكون شيئاً عصابياً. لكن الفخر يمكن ان يعني أننا نقبل معايير رفيعة ونحس بان السلوك والمنجزات التي يعتمد عليها الآخرون أشياء تبعث على الشعور بالرضا لن تكون كافية بالنسبة لنا. وبالمثل فان المسؤولية يمكن ان تكون متحررة من مشاعر الذنب، ويمكن أن تعني أننا نحدد مجال تحررنا. هكذا فان الفخر والمسؤولية يمكن ان يكونا متجهين الى المستقبل، واذا صح التعبير، جانين لرؤية واحدة.

وعودة الى هيجل نقول إنه لم تكن له «نظرية في التراجيديا». لقد جلب الى مناقشة التراجيديا الاغريقية مفهومي الصدام التراجيدي و«المعاناة التراجيدية حقاً»، وأشار الى ان الأبطال بمعنى ما قد جلبوا المعاناة على أنفسهم، وكانوا مذنبين، وتقبلوا ذنبهم. وتلقي هذه الافكار الضوء على العديد من أفضل التراجيديات الاغريقية، لكن التراجيديات الاغريقية ليست كلها مبنية حول صدام تراجيدي، وليست كل المعاناة في التراجيديا الاغريقية «تراجيدية حقاً» بالمعنى الذي قصده هيجل، ولم يتقبل الابطال كلهم ذنبهم على نحو ما فعل اوديب في «اوديب ملكا» وعلى نحو ما ربما ظن هيجل - في مجافاة للصواب - أن أنتيجونا قد فعلت (٢٣). لقد قبلت ديانيرا ذنبها، لكن إكترا وفيلوكيتيس ينظران الى

نفسيهما باعتبارهما يتعذبان دونما ذنب اقترفاه . ووفقاً لما يقوله هيجل فان معاناتها ليست «تراجيدية حقاً» . ولسوف ينكر العديد من الكتاب المحدثين تحت تأثير هيجل حقاً انها شخصيتان تراجيديتان على الاطلاق (سنعود الى هذه النقطة في المبحث ٦٠ من هذا الكتاب) وأخيراً فان هيجل لا يميز بحدة على نحو ما سنفعل بين المسئولية التراجيدية وبين الخطأ الاخلاقي .

ان عمى أوديب في النهاية ، يتسم بالقوة على الصعيد الشعري ، لأنه يبرز عماء الروحي حتى هذه النقطة . وكونه يفتق عينيه يتفق مع موقفه الذهني النشط على امتداد المسرحية ، وسوفوكليس لا يقدمه لنا بحسبانته ضحية ، وألعوبة لألهة عابثة ، كما لو كان جلوسستر ، وانما شخصية بطولية حتى النهاية . ومع ذلك فان أوديب لا يفتق عينيه بعد أن يزن حياته ، فيجد نفسه مذنباً ، ويقرر أن هذا هو العقاب المناسب ، فشل هذه الرؤية للموضوع ستكون بعيدة عن مقاصد سوفوكليس تماماً كما لو أن خدلم لا يوس هم الذين فقأوا عيني اوديب ، على نحو ما حدث في مسرحية «اوديب» المفقودة ليوريبيديس . فبطل سوفوكليس ليس مخلوقاً مثيراً للشفاق ، يعاني من ظلم فادح — وبذا يكون سلفاً لشخصية فوتشيك — كما أننا لا نجد في نهاية المطاف أنه يستحق العقاب القاسي الذي حل به . وانما هو يدرك فجأة ان الملك الذي يبحث عن قاتله بعد أن صب عليه اللعنات انها قتلته يدها هو ، وأنه قتل أباه وأن المرأة التي تزوجها وحملت أبناءه هي أمه ، وأنه بالمضي قدماً في التحقيق حتى النهاية قد دفعها الى الانتحار . ثم انتزع مشبكين من ثوبها وفقاً عينيه . وحينما يخرج من القصر ضريراً فاننا لا نشعر بأن العدالة قد أخذت مجراها اخيراً ، وانما فإن هذه اللحظة يسكنها من الرعب ما لا تستطيع الكلمات الافصاح عنه . وعند هذا الموضع ، فان موسيقى كارل اورف C. Orff المصاحبة للمسرحية تذكرنا بما أضافته موسيقى اسخيلوس وسوفوكليس الى التراجيديات التي نعرفها (٢٤) . وفي النهاية يوضع الغضب الورع والعدالة القصاصية موضع التساؤل ويغدو التأثير هائلاً .

لا تسبر مفاهيم هيجل أغوار يأس أوديب . ومع ذلك فانها تقترب على نحو لا يجارى من روح التراجيديا الاغريقية ، وبصورة تفوق ما فعله أفلاطون أو أرسطو ، وهي تفوق كذلك مفاهيم شوبنهاور وفلاسفة آخرين أحدث منه .

يتعين علينا قبل أن نترك هيجل لنعود الى الاهتمام الكامل بسوفوكليس أن نبرز السقطة القاتلة لمفهوم هيجل عن الصدام التراجيدي ، لأن ذلك يساعدنا في التعليل للحقيقة القائلة بأن هذا المفهوم ينطبق بصورة أفضل على الشاعرين الأوفر حظاً من الفلسفة من انطباقه على سوفوكليس . فهيجل لا يفترض أنه في مثل هذه الصراعات يمكن العثور على بعض الخير عند الجانبين كليهما ، وانما كذلك أن كلا الجانبين مبرر «بصورة متعادلة» (٢٠) وقد يكون الامر كذلك في المسرحيات التي قدمتها كنهاج من اسخيلوس ويوريبيديس ، ولكنه ليس كذلك على الاطلاق في حالة سوفوكليس .

(٤٣) إياس

لا تتضارب رؤيتي لسوفوكليس كشاعر لليأس البطولي مع مفاهيم هيجل ونيتشه عن أعماله فحسب، وإنما كذلك مع صورة لا تزال تحظى بتقبل واسع النطاق عن سوفوكليس. غير أن هذه الصورة العتيقة لا تؤيدها تراجيديا واحدة من تراجيدياته التي بقيت لنا. ولقد بحثنا بالتفصيل «أوديب ملكًا» فدعنا الآن نتأمل المسرحيات الست الأخرى بادئين بأقدمها وإن لم تكن بالتأكيد أفضلها؛ مسرحية «إياس».

من الجلي أن شخصية إياس عند سوفوكليس مستمدة من هوميروس (٢٦)، الذي لم يسرد علينا قصة موت إياس. وقد جعل سوفوكليس من إياس صورة لليأس البطولي ولم تكن البطولة شيئًا جديدًا، و«اللياذة» حافلة بها، و«الإنسانية البطولية» — وهي الوصف الذي أطلقه باحث مبدع في الكلاسيكيات على رؤية سوفوكليس (٢٧) — تنطبق بصورة أفضل كثيرًا على اسخيلوس. وبرومثوس وأورست يرفضان اليأس فتكتب لهما النجاة. ومن بين أبطال اسخيلوس الذين نعرفهم فإن ثيوكلis وحده هو الذي يعرف اليأس، لكنه أشد بطولية من أن يكثر من الحديث عنه، فهو لا يعبر عنه إلا في ثلاثة أبيات، تتسم بالروعة بقدر ما تتصف بالحدة:

لقد كف الآلهة عن الاكتراث بنا

والمنة الوحيدة التي يريدونها منا هي هلاكنا

فلم تتوقف لتنتزق حيال مصيرنا القاسي؟ (٧٠٣ وما بعدها).

مرة واحدة يندلع اليأس عند اسخيلوس بعنو بركاني، وذلك في صرخات كساندرا المسعورة، لكنها امرأة غاب عنها عقلها، وليست بطلاً، وهي أبعد ما تكون عن أن تحظى بالكلمة الأخيرة، التي يتم إبقاؤها للترانيم البهيجة التي تنتهي بها الثلاثية.

من المعتاد النظر إلى مسرحية «إياس» باعتبارها أقدم مسرحيات سوفوكليس المعروفة لنا، وأقلها نضجًا، وإن نفضل عليها مسرحياته اللاحقة. لكن هذه المسرحية تضم مقاطع ذات جمال وقوة يستعصيان على التصديق، وتحدد واحدًا من أعظم ضروب التجديد في تاريخ التراجيديا، فقد كان أرسطو أول من وضع يأس البطل في صميم المسرحية، وشدد على تنامي التراجيديا.

هكذا فانه يعد أمرًا مطروحًا للمناقشة أن التراجيديا بالمعنى الحديث أو الشكسبييري قد صاغها في مبدأ الأمر سوفوكليس. فقد كان اسخيلوس لا يزال أقرب إلى التقليد الملحمي وقد أبدع ثلاثيات كانت تنتهي عادة بأناشيد الفرع. ومن بين مسرحياته الباقية لنا، فإن «سبعة ضد طيبة» وحدها تنتمي إلى ثلاثية تنتهي بمحنة، لكن المرء لا يستطيع أن يصف تلك المسرحية بأنها نموذج للتراجيديا بالمعنى الضيق. وكان سوفوكليس هو أول من أبدع أعمالاً درامية قائمة بذاتها لا تعود فيها جهود الإنسان في أفضل تجلياتها شيئًا كافيًا.

ان السؤال عن هوية أول من قام بهذا وبذلك يمكن ان يكون تسليية عبثية . ولكننا حينها نواجه بتطوير جنس أدبي جديد فانتا قد نفترض أن أحاسيس الشاعر ورؤيته المميزة ستكشف عن ذاتها في المقام الأول في ارتحالاته الجريئة بعيداً عما سبقه اليه غيره .

ومسرحية «اياس» على العكس من ثلاثيات اسخيلوس الأخيرة ، ليست مبنية على صراع تراجيدي محوري . واذا ما كان المرء ملتزماً بمفهوم الصدام فان بمقدوره أن يجد شيئاً شبيهاً به في المزايم الاخلاقية التي يستشعرها اياس . وربما كان مدينا لتكميسا ولطفله بأن يحيا ، لكنه يحس أن المخرج الوحيد المشرف له هو الانتحار . والقضية لا يجري النقاش بشأنها بالطريقة الاسخيلوسية ، وانما تحلق عبقرية سوفوكليس لأول مرة في محاولة لصياغة يأس اياس الذي لا قرار له شعراً .

ان الشعر يفصح عن المبدع ، لكن العقدة لا تفصح عنه بعد . وتنقسم المسرحية الى فصلين ، وفي الفصل الثاني وحده ، الذي يبدأ بعد الانتحار ، يغدو الصدام جوهرياً . لكن هناك حقاً محدودا وليس ثمة حق في جانب مينيللاوس واجائمنون المفعمين كرهاً ، بينما يبدو اوديسيوس شخصية مثالية في هذه المسرحية مثلما هو شخصية مجردة من الاخلاق في مسرحية «فيلوكيتيس» للشاعر نفسه .

تستمد الشخصيات الكبرى في مسرحية «اياس» ، وكذلك القضية التي تطرحها من هوميروس . وفي النهاية فان البطل العظيم الذي سعى الى قتل الامراء الاخيين - هكتور عند هوميروس واياس عند سوفوكليس - يمنح الحق في أن يدفن كالبطل . لكن «اللياذة» تبدأ بغضب أخيل الشديد وتنتهي بليين جانبه وإعادته جثة هكتور الى بريام . وعلى الرغم من ان «اللياذة» أطول فان النهاية ترتبط عن كذب بالبداية . وغضب أخيل يوجه في البداية الى أجائمنون والآخرين ثم بمزيد من الضراوة ضد هكتور وفي النهاية ينحسر هذا الغضب . ولو ان القصيدة انتهت قبل ذلك لكان الحدث قد ترك ناقصاً . وفي «اياس» وعلى الرغم من انها أقصر ، فان الشاعر «يبدو» وكأن لديه موضوعين ، وانه عالج اولاً وعلى نحو يستعصي على التجاوز يأس اياس ، ثم تناول قضية اخرى تناو لها هو نفسه مرة اخرى وعالجها بصورة قاطعة ومحددة في «انتيجونا» .

ان في المسرحية بالفعل ، وعلى الرغم من انها ليست آية من آيات إحكام بناء العقدة ، من الوحدة ما يفوق ما يوحى به هذا التأمل ، فأوديسيوس يضم أطرافها معاً ، وطالما اننا نتجاهله فليس بوسعنا ان نتعمق في السبق الفلسفي لهذه التراجيديا . انها المسرحية الوحيدة الباقية من مسرحيات سوفوكليس التي يظهر فيها اله أو الهة على خشبة المسرح ، وقد يبدو عند النظرة الأولى ان الربة أثينا يمكن استبعادها ، وهي لا تبدى لنا جوهرياً ومهمة ، كالارباب في «الصفاحات» وثلاثية «برومثيوس» . ولكي تحمي أثينا الرؤساء الاغريق جعلت من اياس مجنوناً ومن هنا فانه يقتل الاغنام بدلا من هؤلاء الرؤساء . وكما في «اللياذة» فان القصة يتزع عنها الطابع الميثولوجي عن طوعية : اذ يجن اياس بصورة مؤقتة ، فهل نقول إذن إن ظهور الربة أثينا هو لمسة هوميروسية تتفق مع التأثير الكبير لللياذة على

مسرحة «أياس»؟ .

لسوف يكون أقرب الى دقة الملاحظة أن نصف هذه اللمسة بأنها لمسة يوريديسية — قبل ظهور يوريديس يقيناً — أو ان نعيد الى ذاكرتنا الصورة التي رسمتها كساندرا لأبوللو، والتي رسمها بروميتيوس لزيوس، فموقف الشاعر أبعد ما يكون عن ان يوصف بالورع بالصورة التقليدية. حيث ترغب الربة أثينا في أن يرى اوديسيوس أياس في جنونه لأنه ما من شيء أحلى من ان يضحك المرء من أعدائه! وهي لا تفهم السر في ان فكرة مشاهدة البطل الذي ذهب عقله تملأ اوديسيوس رعباً، فهو في نهاية المطاف ما كان ليخشى ان يقف في مواجهة أياس، لو أن هذا الأخير لم يكن قد جن. ومن هنا فهي تصر على ما تريده. ثم تسائل اياس، الذي لا يستطيع رؤية اوديسيوس، وتستدرجه ليروي كيف أنه حينما قتل الرؤساء الاغريق الآخرين، ستبقى اوديسيوس وحده، الذي يقول عنه انه موجود في الخيمة الآن لكي يتم ضربه بالسياط قبل قتله، وهي تجد هذا امراً مسلماً، بينما يفعم قلب اوديسيوس بالتعاطف والتراحم، وتذكره الربة مرة اخرى بافتقار الانسان الشديد الى الأمن، وتحتفي. وذلك هو المشهد الأول. وفي المشهد الأخير يفوز اوديسيوس على أجاممنون البغيض، حيث يلغي الأخير الأمر الذي سبق له اصداره بعدم دفن جثة اياس، فيتم دفن هذا الأخير كالابطال. ولو أن المشهد الأول حذف او تم نزع طباعة الميثولوجي، فان سمة من ابرز سمات هذه التراجيديا ستهدر، هي المفارقة بين افتقار الآلهة للانسانية وشهادة البشر. وسوفوكليس في أقدم مسرحياته الباقية يتناول موضوع وحشية الأرباب، وذلك امر ليس بوسعنا ان نحير شيئاً حياله، لكن بمقدور الانسان أن يسمو الى ذرى رفيعة من النبيل تجعل الأرباب يخجلون من أنفسهم (٢٨)، وتراجيدياته اللاحقة تتناول بقوة تنويعات في الموضوع نفسه.

(٤٤) أنتيجونا

لا يأتي هومروس على ذكر أنتيجونا، ونحن لا نعرف معالجة سابقة زمنياً لقصتها. ويعتقد على أساس معقول أن المشهد الأخير في «سبعة ضد طيبة» قد أضافه شاعر آخر في وقت لاحق، كان على المام بمسرحية «انتيجونا» لسوفوكليس. ومن المؤكد أن القصة التي تدور حول انها قد حاولت دفن جثة أخيها متحدية بذلك سلطة كريون هي قصة قديمة، ولكن يبدو أنه ما من شاعر اغريقي أبدع ما أبدعه سوفوكليس.

في الصياغة التي قدمها يوريديس، على سبيل المثال، يبدو ان كريون قد طلب من ابنه هيمون ان يقتل انتيجونا، لكنه يخفيها عن الانظار، وتنجب له ولداً. وحينما يقبل هذا الابن بعد سنوات طويلة الى طيبة، للمشاركة في الالعاب يتعرفه كريون، عن طريق علامة تصاحب ميلاد أبناء عائلته، فيأمر باعدام هيمون وانتيجونا. وعند هذا الموضع، يبدو أن ديونيزوس قد تدخل في الأمر، فتنتهي المسرحية نهاية سعيدة. وفي صياغة لاحقة لهذه الصياغة، نجد أن ارملة بولينيكيس قد ساعدت

انتيجونا، فحكم عليها معاً بالموت، لكن جيش ثيسوس يبادر الى انقاذها. ومرة اخرى تنتهي المسرحية نهاية سعيدة. (٣٠)

لم تكن التقاليد هي التي أملت عقدة سوفوكليس، وانما صاغها الشاعر كأداة لنقل تجربته في الحياة. وفي صياغته وحدها تبدو لنا انتيجونا أكثر نبلاً من الالهة، شأن اوديسيوس في «أياس»، فالالهة قساة، حريصون على الانتقام، وينقلون عبء ما اقترفه الرجل الى أبنائه وأحفاده، ولا يبدون رحمة أو حبا. وهم يقومون على نحو مقيت ومجرد من المعنى بانزال الهلاك بشابة كانت حياتها بكاملها بؤساً، ولكن شجاعتهما لم يقوضها اليأس العميق. فحينما يؤكد كريون أن أعداء المدينة ينبغي أن يكونوا موضع كراهية ترد قاتلة:

«للمشاركة، لا في الكراهية، وانما الحب ولدت» (٥٢٣) (٣١).

ونحن لا نعرف شخصية واحدة في الأدب اليوناني السابق على ذلك تقترب على الاطلاق من أنتيجونا، ففي «اللياذة» و«الاوديسة» لا نجد امرأة تتمتع بمكانة يمكن ان تقارن بها تحظى به أنتيجونا. فأتوسا وكليتمسترا اللتان أبدعهما اسخيلوس هما ملكتان، والملكة الفارسية نبيلة، والمرأة التي قتلت أجاممنون لها ارادة من فولاذ، لكن ما من واحدة منهما، ولا كساندرا ذات اللسان الذي لا يرحم، يمكن ان يقول المرء عنها إن نبلها يجعل الآلهة والرجال ينجلون من انفسهم. وتعد انتيجونا الخلف الجدير بسلفه لبرومثيوس، أما كريون فهو وريث زيوس الظالم الذي صورته اسخيلوس.

عرضت «الأورستية» و«برومثيوس» لأول مرة حينما كان سوفوكليس لا يزال بدوره يدخل المسابقات، مثلما قمة حياة اسخيلوس العملية وأنضج أعماله وأكثرها تأثيراً، ولم يقدر لأحد التفوق في تجاوزهما حينما عكف سوفوكليس على نظم «انتيجونا» وقد بنيت الثلاثيتان معاً حول صدام تراجيدي بأكثر مما نسجتا حول بطل واحد، ولكن حتى والأمر كذلك لم يحاول الشاعر أن يقسم تعاطفنا بصورة متساوية بين الجانبين، كما لم يشر الى أن أورست أو برومثيوس قد تعرض لسقطة أو أتى أمراً إذا. وقد صيغت «انتيجونا» في هذه الجوانب كافة على غرار روائع اسخيلوس، فالبطلة لا تعيها شائبة، وتعاطفنا لا يجري تقسيمه بينها وبين كريون. ونحن لا نحبه بأكثر مما نحبه زيوس أو كليتمسترا. وعلى الرغم من ذلك فان هذه التراجيديا تعتمد على الافتراض القائل بأن مواقف أورست وبرومثيوس ليست مواقف صائبة على نحو لا موضع للتساؤل معه، بينما المواقف التي يعارضونها خاطئة تماماً. ففي كل حالة هناك مشكلة حقيقية، وبينما يحالف الصواب البطل أو البطلة في ضوء الموقف فان الموقف تراجيدي، لأنه يتطلب انتهاكاً لادعاء هام بحق ما كان في ظل ظروف عادية يمكن ان يكون ادعاء مبرراً.

لقد أدخل سوفوكليس على هذا الإطار التجديد البارز ذاته وان الذي صادفناه في «أياس» فقد نقل

يأس بطلته الى صميم الفعل أو الحدث، وشدد على التناهي المطلق للتراجيديا. وبينما تتم تبرئة أورست ويطلق سراح برومئوس فان انتيجونا وهيمون ويوريديس، شأن أياس، يقدمون على الانتحار. ان انتيجونا - وهي ليست في هذا وحدها - تجعل من الصورة التقليدية لسوفوكليس شيئاً مثيراً للسخرية. فما الذي فعله اذن معظم الشراح بهذين التجديدين؟ لقد تم أخذ الانتهاء بكارثة باعتباره أمراً مسلماً به، كما لو كان أمراً معروفاً للكافة أن تلك هي الطريقة التي تنتهي بها التراجيديات، وتم الى حد كبير تجاهل حقيقة ان ارسطو لم يدرج مثل هذه النهاية في تعريفه للتراجيديا جنباً الى جنب مع تفضيله الصريح للنهايات السعيدة في الفصل الرابع عشر من كتاب «فن الشعر» وتتمثل وجهة النظر المقبولة بصفة عامة في ان التراجيديا تنتهي بصورة مأساوية، على الرغم من وجود استثناء او استثنائين.

لقد جرى الى حد كبير تجاهل اليأس الهائل الذي ينمو ويتسع نطاقه في «انتيجونا» - والبطله نفسها تتناول هذا الموضوع في الجملة الأولى في المسرحية، وسرعان ما يشمل اليأس اسمينا وهيمون ويوريديس، وأخيراً كريون بدوره - وذلك كما لو كان هذا اليأس، يعتبر الى حد كبير شيئاً مثيراً للحرج. اذ يسود الشعور بأنها ينبغي ان تمضي الى حتفها دونما خوف، فمن شأن ذلك ان يكون اقرب الى سوفوكليس وأكثر «توازناً» و «مرحاً».

وفي الحقيقة ان الشعور يسود بأن هذا المشهد مثير للقلق، لأنه يتضارب مع الصورة التي جرى تلقيها لسوفوكليس، ومع بعض الافتراضات الرائجة عن التراجيديا. بل وقد ذهب أ. س. برادلي بالفعل الى القول بأن هيجل قد تجاهل «شيئاً كان يجب أن يقر بأهميته على الفور، وأعني به الطريقة التي يجري بها تحمل المعاناة. واذا ما اردنا مثلاً متطرفاً لأشرنا الى الألم العضوي، فهذا الألم شيء وتحمل فيلوكتيتيس له شيء آخر. والتحمل النبيل للآلم الذي يعزق القواد هو مصدر جانب كبير من أفضل ما ينبغي ادراجه في التراجيديا» (٨١).

من المتعذر الوصول الى مثل أسوأ من فيلوكتيتيس (٣٢). فهو في غمار الله يصرخ بصوت بالغ الارتفاع، الى حد أن هذا الى جوار رائحة الجرح الكريمة كان من الأسباب التي حدثت بالآخين الى تركه في جزيرة مهجورة. لكننا لا يجري تحيينا صرخاته بأكثر مما نجنب الاستماع الى صرخات هرقل في «التراقيات» على الرغم من ان الصياغات الانجليزية القياسية تبذل أقصى ما في وسعها لتحقيق التوافق بين فيلوكتيتيس وبين الصورة التي رسمها برادلي (٣٣).

من المعتقد بصورة ذائعة أن الكلاسيكيين من الاغريق، في غمار كبهم النبيل للجحاح أنفسهم، لم يقوموا بعرض أكثر الأحداث افزاعاً على خشبة المسرح، انما قاموا بدفع رسل ليحدثونا بهذه الاحداث. وبقي للفيلم اليوناني الذي أبدعه كاكويانيس والذي استمد أساسه من «الكترا» يوريديس أن يقدم لنا على الشاشة الفضية في بدايته الكيفية التي قتل بها أجاعمون في الحمام. قد يبدو في لحظة كل

الرعب الكامن في جريمة تستعصى على الوصف ، ويتعين على الخيال استكمال تفاصيلها بهذه الطريقة حيناً ، وبتلك حيناً آخر ، مع الشعور الدائم بأن الشمس ما كان لها أن تشرق على ما هو أفظع من ذلك الحدث الاسطوري ، وتداعي هذا كله أمام سلسلة متلاحقة من الصور التي كان يمكن ان تستمد من مجلة أسبوعية مصورة ، كم هي تافهة الفكرة القائلة بأن جعل ممثل يتظاهر بقتل ممثل آخر على خشبة المسرح ستكون أفظع وأكثر سيطرة على الأذهان من رؤى كساندرا! قد يساوي فيلم عظيم عدداً كبيراً من الكلمات غير الملهمة ، لكن خطاباً ينظمه واحد من أبرز شعراء العالم لا يحتمل أن يكون أقل تأثيراً من الصورة البصرية لذلك الفعل على الخشبة .

ان سوفوكليس يقدم لنا في الغالب كلا من الصور الشعرية والواقعة نفسها على خشبة المسرح . فتصف أثينا جنون اياس ، وأدوسيسوس الباسل يحس بالفرع حيال احتمال رؤية الرجل في غمار جنونه ، ثم نواجه بالبطل الذي خرج من إهاب عقله . وفي موضع لاحق يجري التعبير عن مشاعره في شعر رائع ، ثم نشاهد انتحاره .

في «التراقيات» و«فيلوكيتيس» نواجه كلا من الصور الشعرية لعذابات هرقل وفيلوكيتيس وصرخاتهما التي لا تحتمل ، ثم نسمع الصرخات ذاتها . والنتيجة هي أبعد ما تكون عما سيتوقعه المرء بعد ان يطالع ماتيو أرنولد او نيتشه او برادلي .

كانت قواعد اللعبة القديمة تقتضي مشاهد تثير الرحمة والفرع ، ولم تكن تتطلب لا الصدام التراجيدي ولا ما أسماه هيجل «المعاناة» التراجيدية حقاً . وذلك على الرغم من ان هذين العنصرين موجودان في «أنتيغونا» وكان شعراء التراجيديا أبعد ما يكونون عن أن يطلب منهم التوافق مع مفاهيم برادلي عن الكيفية التي ينبغي بها تحمل المعاناة ، فالفتور وكبح جماح النفس ليسا من شأن أبطال سوفوكليس . ولا نجد في أعماله هنة تحتاج الى أن نفتخرها له ، وليس المشهد الأخير لانتيجونا استثناء من هذه القاعدة .

انتيجونا شابة في مطالع العمر ، وليست تيتان مثل برومثيوس ، وحتى هكتور العظيم فانه حينها واجه الموت على يد أخيل ، حاول الهرب ، فدار حول المدينة سبع مرات قبل التوقف وخوض غمار القتال . وقد جرّوت انتيجونا على الرغم من التهديدات كافة ، على القيام بما اعتبرته صواباً ، لكن ذلك لا يجعل العذاب والموت أموراً لا أهمية لها ، وهي تعرف ثمن ما أقدمت عليه ، وكانت على استعداد لدفع هذا الثمن ، لكنه ثمن باهظ ، وسوفوكليس لا يوفر عليها ولا علينا العناء .

والأبيات التي جرى استنكارها في غالب الأحوال باعتبارها ابياتاً مزعجة هي تلك التي تقول فيها أنتيجونا انها ما كانت لتتحدى القانون كي تدفن زوجها او طفلاً ، لانها كان يمكن ان تتزوج زوجاً آخر أو تلد طفلاً آخر ، ولكن بما ان أبويها قد ماتا فلن يكون لها أخ آخر قط (٣٤) والطرح هنا غريب - وهو مستمد من هيرودوتس (١٩:٣) - لكنه يناسب على نحو بديع رسم شخصية البطلة . وقد أدخل هذا

المؤثر الى المشهد الأول حينما قالت انتيجونا لا سمينا :

لكنني سأدفنه بنفسي . كم هو جميل أن أموت بعد اجتراح ذلك ، أن أثوي الى جوار من أحب
بريئة في الجرم ذلك أني مدينة للموتى
بولاء أعظم امتداداً من الولاء للأحياء
وان أرقده هكذا الى الأبد . (٧١ وما بعدها)

ان قرارها لا تعجل به نظرية ، ومحاولاتها لتقديم أسباب ، كما يرد بين شرطي الاعتراض في
الآبيات السابقة ، وفي موضع لاحق في الآبيات موضع النزاع ، هي محاولات لإضفاء الطابع العقلاني ،
وجهود للثور على حجج لقرار اتخذ بصورة مستقلة تماماً عن الأسباب . انها شخصية بطولية ، لكن
دافعها على الرغم من ذلك انساني على نحو عميق ، والبعض ، ولست من بينهم ، قد يصفون هذا
الدافع بأنه مرضي . وسوف نرى بعد قليل أن الأمر ذاته ينطبق على الكترا عند سوفوكليس .

يعد هذا واحداً من الاختلافات البارزة بين سوفوكليس والشاعرين التراجيدين الاثنيين العظميين
الآخرين . فلم يكن اسخيلوس يهتم على نحو يمكن مقارنته باهتمام سوفوكليس بابطاله باعتباره
مخلوقات بشرية فردية ، ولم يكن يكثر بالدوافع النفسية كثيراً . أما يوريديس فقد استكشف البعد
النفسي ببصيرة قاطعة - وفي بعض الأحيان بآثرة ومزعجة . وأشار على نحو ما كان حرياً بشاعر في
القرن العشرين ان يفعل ، الى ان الكترا على سبيل المثال ، هي اقرب الى ان تكون مريضة منها الى ان
تكون بطة . وأما سوفوكليس فانه يرفض البديل مسرحية وراء الأخرى .

انتيجونا التي يقدمها سوفوكليس تحب بولينيكس من كل قلبها . ولا ترغب كثيراً في مواصلة
العيش بعد أن لقي حتفه ، وتكاد لا تستميلها رغبة هيمنون في الزواج منها . لم يتعين على حب عادي
للحياة والزواج والأطفال أن يملأ نفسها بالأمل ؟ لقد كان أبوها في الوقت نفسه ابناً لأمها ، وكانت
أمها هي كذلك جدتها . وكيون هو خالها وشقيق جدتها ، وهيمنون هو ابنه . فلم تستدم لعنة زنا
المحارم الجائمة على العائلة ؟ إنها تؤثر أن تجد السلام مع الموتى ، متوحدة مع أخيها ، الذي شاركها
مصيرها التعس . وسوفوكليس لا يقصد الإشارة الى ان مثل هذه المشاعر تعني استبعاد النزعة
البطولية ، وهو ينجح بصورة جيدة للغاية في إقرار نبل انتيجونا ، الى حد أنه حينما تطرح هذه
الموضوعات مرة اخرى فيما هي ماضية الى حتفها فان العديد من القراء المحدثين يشعرون بالحرج .

من شأن المزيد من التفكير في دوافع انتيجونا ان يؤكد أن قرارها لم تدفع اليه أي نظرية .
والافتراضات التي تصرف انتيجونا انطلاقاً منها تترك بعيدة عن الوضوح . فما هو على وجه الدقة
الأمر الذي كانت تعتقد أنه لا بد من القيام به من أجل أخيها ولماذا ؟ ذلك هو السؤال الذي أثارت
نوعيته اهتمام فقهاء علم اللغة المقارن .

إن أنتيجونا تطلب من أختها في بداية الأمر ، أن تساعد في حمل الجثة بعيداً لدفنها (٤٣) . وعقب

ذلك يبلغ الحارس كريون بأنه غفلت عيون الحراس عن نشر «تراب ظاميء» على الجثة حيث تركت، ولكن لم يكن هناك أثر لأي معول. ولم تتكسر الأرض الصلبة، كما أنه لا أثر لعجلات. حقاً ان الجثة لم توضع في حفرة لكنها غطيت بالرمل تماماً فحسب، كما لو كان احدهم قد أراد تجنب لعنة كريون، ولم يكن هناك أثر يدل على ان كلباً قد دنا من الجثة، وان كان كريون يرغب في تركها للعقبان والكلاب (٢٤٥ وما بعدها). ويخرج الحارس، فينشد كريون انشودة تشير الى انقضاء عدة ساعات «سنناقش بداية هذه الانشودة في المبحث ٤٧ من هذا الكتاب). وما ان تنتهي الانشودة حتى يعود الحارس مع أنتيجونا، ويوضح انه حينها عاد الى الجثة أزال الحراس الرمل عنها، وتركوها مجردة، لكن عاصفة رملية هبت عندئذ، وحينها كفت عن الهبوب شاهدوا أنتيجونا التي كانت تغطي الجثة مجدداً بقبضات من الرمل وتسكب عليها قرايين الخمر. وقد تساءل العديد من فقهاء اللغة في ظفر صائحين: لم هذا الدفن المزدوج؟.

يقتضي الأمر اما احتشاداً فكرياً أو جاذبية في الأسلوب كذلك التي يتمتع بها كيتو (٣٥) لاقناع القارئ بأن هذه العقدة تحفل بضروب التضارب والأطراف السائبة وأن حكم سي. م. باورا * C. Bowra ينطبق على أنتيجونا كذلك حيث يقول: «هناك افتقاد لليقين يحوم حول كل مسرحية من مسرحيات سوفوكليس تقريباً. . . حول معنى الحدث او المسرحية بأسره» (٣٦) وضروب التضارب التي تبدو واضحة حينها يقرأ المرء ما كتبه الدارسون، تتبخر فيما هو يطالع التراجم مرة أخرى. لم تكن أنتيجونا قادرة وحدها على حمل الجثة بعيداً، وما كان بوسعها الا ان تغطيها بالرمل لحمايتها من الكلاب والعقبان وذلك اضطراراً بواجب الأخوة الملقى على كاهلها. وقد عادت بعد ساعات للإلقاء نظرة أخرى. ونحن نترك احراراً في تصور أنها أقبلت لترى ما اذا كانت قد نجحت في إبعاد الكلاب والعقبان من عدمه أو ما اذا كانت قد نسيت في استعجالها أن تسكب القرايين التقليدية في المرة الأولى. وعلى أية حال فان المعتقدات تظل مرة أخرى خارج الصورة. فهي فيما يبدو ليست لديها أية نظريات حول مصير الروح بعد الموت ونحن لا نطلب منا أن نتقبل هذه النظريات.

ان ما يدفع أنتيجونا عند سوفوكليس الى القيام بما أته هو طبيعتها وشخصيتها ومشاعرها وليس اللاهوت أو الفلسفة، فهي تحب أخاها، وتحس بأنه سيكون من قبيل التمرد على الولاء، والافتقار الى التقى والجلين أن تعجب عن جثثانه ضروب الاهتمام والتكريم التي تقتضيها التقاليد. ويفترض طوال الوقت انه لا موضع للتساؤل حول أن ما قامت به هو ما ينبغي للأخت أن تقوم به حيال أخيها لولا

* باورا: سير سيسيل موريس (١٨٩٨ - ١٩٧١) عمل اعتباراً من ١٩٢٢ زميلاً ثم منذ ١٩٣٨ حتى ١٩٧٠ عميداً لكلية ويدهام بجامعة أكسفورد. تأثر كثيرون به ومنهم كونولي وبيتجمان. قدم ترجمات وشروحات عديدة للأدب اليوناني أبرزها ترجمته لشعر بندار.

الخطر الذي فرضه كريون ودعمه بالتهديد بالقتل . ان روحها بطولية ، وهي لا تتردد في أن تقول لكريون صراحة إنها على أية حال ستموت ان أجلاً أو عاجلاً ، وانها اذا قدر لها أن تموت وشيكاً بسبب ما قامت به ، فذلك خير لها لأن حياتها كانت بؤساً . وإنها كانت ستجد في ترك جثة أخيها بغير دفن مصدراً للحزن ، لكن ذلك لم يعد قائماً الآن (٤٦٠ وما بعدها) . وبينما لا يعود حديثها المسهب الأخير على ذلك القدر من التحدي ، فانه لا يزال يدفع الجوقة الى أن تقارن روحها بعاصفة هوجاء لا يقهرها شيء (٩٢٩).

ليست هناك اشارة الى أنها تحس بأن جهودها تذهب هباء وأنها تموت عبثاً لأن الوحوش ستلتهم الجثة في نهاية المطاف . وهذه المسألة لا تتور بأكثر مما ثارت بالنسبة لأبطال «اللياذة» الذين لا يحسون بأن مصارعهم مجردة من المعنى ما لم ينعدق لواء الفوز للجانب الذي يتمون اليه . لقد كان الخيار الذي واجهته وواجههم هو أن يموتوا في نبل أو أن يحيا على نحو ضيع . وكان الرد واضحاً بالنسبة لها ولأبطال سوفوكليس الآخرين ولرجال «اللياذة» ولربما نأمل في أن يتذكرها الناس لما قامت به . فهي إذ تتحدى كريون تقول :

كيف كان بمقدوري أن أحقق مجداً أعظم .

من دفن أخي ذاته؟ (٥٠٢)

وفيما يتعلق بموقف كريون ، فقد تجادل الباحثون طويلاً حول اذا كان المرسوم الذي أصدره وتجاهلته أنتيجونا أمراً يفتقر للتقوى واذا كان كذلك فلأي حد يعد شائناً . وأشير الى أن افلاطون قد استحضر في كتابه «القوانين» (الذي كتب بعد قرن تقريباً من نظم «أنتيجونا» العقاب ذاته . لكن أمرين مماثلين يعدان أكثر أهمية بما لا موضع معه للمقارنة : الجزء الأخير من مسرحية «أياس» لسوفوكليس نفسه ومعاملة أخيل لجثة هكتور . ولا يعد كريون في «أنتيجونا» مقيماً وكرماً مثل أجاممنون ومينيللاوس في «أياس» ولكن حتى هذين فإنهما يتراجعان عن الخطر الذي فرضاه ويسمحان في النهاية بأن يدفن أياس كالأبطال ، وكان جمهور سوفوكليس يعرف أن أخيل العظيم من الشهامة ورحابة الصدر بحيث يندم على معاملته الضاربة لجثة هكتور وبمنحها الدفن المناسب . ومن الجلي أن موقف كريون الأولي كان مفهوماً بما فيه الكفاية في ضوء السوابق التي وقعت في هذا الشأن ، ولكن الجمهور كان حرياً به أن يتوقع منه أن يتراجع ، وهو ما يقوم به ، ولكن بعد فوات الأوان .

عند هذه النقطة يغدو تضارب آخر مزعوم في العقدة أمراً له أهميته . فحينما تحدث أنتيجونا في المشهد الأول اختها بأمر المرسوم الذي يحظر دفن بولينيكس ، تقول : ان من يجرؤ على انتهاك هذا المرسوم سيعاقب بالرجم حتى الموت . (٣١ وما بعدها) وفي موضع قال : وحينما تسأل الجوقة كريون عن العقاب الذي سيحل بأنتيجونا فانه يرد بأنه سيتم أخذها الى مكان بعيد مهجور ، الى كهف في إحدى الصخور حيث تدفن حية مع مالا يقيم أودها من الطعام ، وذلك لانقاذ المدينة من كل ذنب عن موتها .

وتلك هي نوعية التضارب الذي ذاع عليه صيت نقاد الكتاب المقدس الأكثر بروزاً، ولكي يلاحظه المرء فإنه ينبغي أن يكون أكثر انتباهاً من معظم القراء . ولكن لكي تثير انزعاجه فإنه يتعين أن يكون بعيداً عن حدة الذهن . ذلك ان هذه النقطة تضيف الكثير الى خصائص شخصية كريون، فقد أصبح مقتنعاً بأن رجم هذه الشابة حتى الموت من شأنه ان يكون وصمة عار في جبين المدينة، وهو الأمر ذاته الذي تفترضه الجوقة ، ومن هنا فإنها تسأله عن الكيفية التي ستلقى بها حتفها . وهو يتراجع عما كان قد عقد عليه العزم أصلاً، ولكن بالنظر الى افتقاره للقلب الكبير وكونه شخصاً حقوداً وعنيداً كذلك فإنه يفكر في حيلة تضعه بوضاعتها، وما فيها من نفاق وازدواجية في الجانب المخفي، تماماً بعد طول انتظار . وتلك لمسة شاعر مبدع في فنه ، وليست سقطة تعرضت لها العقدة .

يبقى انتقاد واحد جاد للعقدة ، فالمسرحية تستمر لما يزيد على اربعمائة بيت بعد ترك انتيجونا لخشبة المسرح (في نهاية البيت ٩٤٢) . وكريون يتحدث بأكثر مما يتحدث هي ، وقد سبق لنا بالفعل ان بحثنا الاشارة الى أن كريون لا بد ، بناء على هذا، أن يكون البطل ، وقد ردنا على ذلك بالقول بأن بعض التراجيديات الاغريقية تتمحور حول صدام لا حول بطل مفرد . وعلى الرغم من ذلك فإنه ينبغي الاقرار بأن «انتيجونا» ، شأن «أياس» ليست نموذجاً للبناء المحكم (ينتحر أياس بعد البيت ٨٦٥ وتستمر المسرحية على امتداد ٥٥٥ بيتاً آخر) وقد نضيف أنه في «التراقيات» تغادر ديانيرا التي تهيمن على الفصل الأول من التراجيديا خشبة المسرح بعد البيت ٨١٢ لكي تنتحر ، أما هرقل الذي يعتبر عادة بطل المسرحية فإنه لا يظهر الا عند البيت ٩٧٠ - وقد أدى دورى هرقل وديانيرا، ممثل واحد - وتنتهي التراجيديا بعد البيت ١٢٧٨ . وقد اطلق على هذه التراجيديات الثلاث وصف «مسرقيات الدبتك» * diptych plays (٣٧)، ومن الواضح أنها تثير بعض الشك في شهرة سوفوكليس باعتباره في المقام الأول صانعاً مبدعاً يستحق الاعجاب أساساً ، بالنظر الى العقد التي أحكم نسجها . ويفاقم من الصعوبة المطروحة هنا أن مسرحية «فيلوكيتيس» على الرغم من أنها لا تنقسم الى فصلين ، فإنها تثير التساؤل حول ما اذا كان نيوتولميوس هو البطل الحقيقي وليس فيلوكيتيس ، ويقرب بناء مسرحية سوفوكليس الاخيرة على الرغم من أن اوديب يهيمن عليها كلية من أن يكون عملاً قائماً على تتابع الأحداث .

بمقدور المرء التوصل من هذه الحقائق الى العديد من الاستنتاجات . ففي المقام الاول تبدو شهرة سوفوكليس مضللة في كل جوانبها على وجه التقريب . وتحظى عقدتان فحسب من عقده بالصفات التي اشتهر بها ، وهما عقدتا «أوديب ملكا» و «الكترا» . فهو يستحق الاعجاب الذي أغدق عليه ، لكن هذا الاعجاب لا ينصرف الى الجانب الجدير به حقاً .

* الدبتك : تعني هذه الكلمة أصلاً اللوح المزدوج ، والمقصود بها لوحان من خشب أو معدن أو عاج ، كان الاغريق والرومان يصلون ما بينهما بضرب من المفصلات ويكسون باطنهما بالشمع ثم يكتبون عليها بقلم خاص .
(هـ . م)

تبقى مسألة ما اذا كان الافتقار الى البناء المحكم ينبغي أن يعد من قبيل الخطأ . والاجماع الشامل تقريباً على أنه ينبغي أن يعتبر كذلك يقوم على الاقتناع الضمني ، بأن جميع التراجيديات ينبغي ان تكون على غرار «أوديب ملكا» وهذا الافتراض هو موضع العديد من الاعتراضات .

في المقام الأول ، فان من التساؤلات الجديرة بالطرح ذلك التساؤل الذي يدور حول عدد التراجيديات الباقية التي كتبت قبل «أوديب ملكا» والتي تماثلها عن كتب من حيث الشكل . والرد على هذا التساؤل مدهش . فليس هناك مسرحية واحدة لسوفوكليس أو اسخيلوس تماثلها على هذا النحو . غير أن ذلك لا يعني أن «أوديب ملكا» هي عمل بلا سابقة على الإطلاق .

من الأمور القابلة للمناقشة ، وان لم ار احداً يناقشها قط ، أن البطل التراجيدي يمثل احدى مساهمات يوريديس الكبرى في هذا النوع الفني ، وفي ثلاثيات اسخيلوس تهيمن شخصية واحدة في بعض الأحيان على مسرحية واحدة ، ومن الأسماء التي ترد الى الذهن في هذا الصدد اتيوكليس وأورست برومتيوس ، ولكن حتى ذلك يعد أمراً استثنائياً . فالعمل ككل له نطاق أوسع كثيراً ويتناول صراعات هائلة تتجاوز عمراً مفرداً . وقد عاش برومتيوس على امتداد ثلاثية بأسرها ، وأمكن ان يوصف بأنه أول بطل تراجيدي ، ولكن النهاية لم تكن بهيجة فحسب ، وانما لم يكن برومتيوس كائناً بشرياً ، ولم تدرس دوافعه على الصعيد النفسي ، فضلاً عن ذلك وعلى الرغم من أنه لم يكن متحرراً ، حيث كان مثبتاً في صخرة فان لـ «برومتيوس أسيراً» طابعاً حديثاً شأن «أوديب في كولونا» ولا يمكن النظر اليها بحسبانها نموذجاً للبناء الشامخ للعقدة يفوق كثيراً «انتيجونا» . وربما كانت نوعية الوحدة التي يفتقدها كثير من النقاد في «انتيجونا» قد ادخلها لأول مرة يوريديس ، وأول مثال لها نعرفه هو «ميديا» التي كتبت بعد عقد من الزمان من نظم انتيجونا .

قد يقال رغم ذلك إن هذا النوع من المسرحيات أكثر شموخاً ، على الأقل فيما يتعلق بالعقدة ، وان المسرحيات الأولى قد تنتقد عن حق باعتبارها أدنى مرتبة ، وبدائية ، وان كان ذلك في هذا الجانب فحسب ، وانه من المؤسف ان سوفوكليس ويوريديس لم يتمسكا بهذا الشكل بعد أن توصلا اليه . وفي معرض الرد على هذا ينبغي ان يلاحظ أن «انتيجونا» لم تعد تبدو عملاً غريباً ، وانما في صفة متميزة تتراوح بين «اجامنون» الى «يوليوس قيصر» . وواضعين ذلك موضع الاعتبار يتعين علينا ان نتساءل عما اذا كان أمراً يدعو للأسف حقاً ان التراجيديات العظيمة ليست كلها من نوعية واحدة جرت صياغتها على غرار «ميديا» او «أوديب ملكا» . وبالنسبة لي فأنني سعيد بأن الشعراء التراجيدين الاثنيين العظام الثلاثة لم يواصلوا تكرار الصيغة ذاتها ، واني لأحب «الطرواديات» و«انتيجونا» دون ان أخذ عليهما انهما مختلفتان .

لقد أبدينا اهتماماً بمسرحية «انتيجونا» يفوق ما أبديناه بأي مسرحية اخرى باستثناء «أوديب ملكا» لكنها جدية كل الجدارة بهذا الاهتمام . وقبل ان نفرغ منها ، دعنا نواجه سؤالاً آخر: هل البطلة

مجيدة على نحو ما قلنا حقاً؟ لقد جرى في الغالب انتقادها لرفضها بمزيد من التجهم طلب أختها بأن تشاركها في عقابها . وكبرياء الرفض الذي أبدته انتيجونا يتضارب بشدة مع المفهوم المسيحي القائل بأن الكبرياء خطيئة قاتلة . لكن شعور الاغريق حيال الكبرياء كان مختلفاً عن ذلك (٣٨) .

انتيجونا ذات نفس عظيمة بالمعنى الذي قصده أرسطو باصطلاح ychiasmegalo p والروح التي تدفعها هي روح العصر البطولي، وقد كان العقاب الذي حل بها جزءاً من الفعل الذي اختارته، وقد رفضت أختها أن تختار . وهناك معنى تشعر به هي نفسها بأنها تستحق موتها وأنها قد اكتسبته، بينما لم يتحقق هذا بالنسبة لأسمينا . وما كان برومئوس ليجب أن يشاركه أحد في الصخرة التي شد وثاقه اليها، لم يقدر له أن يسرق النار من السماء، وما كان اوديب ليرغب في ان يشاركه خشبة المسرح فاعلان للشرح حل العمى بساحتها . وثمة كبرياء في كلماته حينما يقول :

أدن مني، لا تخش شيئاً، يا قدرى المشثوم

فما من أحد يمكنه احتياكك سواي . (١٤١٤)

إن الألم يستشعر باعتباره ألماً والحزن بحسبانه حزناً . غير أن هذين البطلين يدينان بهويتهما لاعمالهما ولعذاباتهما، وهما يشعران بأنها قد شكلت خلودهما الشخصي الى حد كبير ومجدهما .

وحتى حينما تكون التراجيديا مطلقة، كما هو الحال في العديد من تراجيديات سوفوكليس، فانها لا تكون ساحقة بصورة كلية . فشأن أبطال «اللياذة»، لا يمضي أبطال سوفوكليس الى حتفهم دون أن يتغنى بهم، ودون تذكرهم مشيرين الى الاحباط التام . ذلك أن ياسهم الشامخ يسجل في شعر ذي قوة نفاذه وقادرة على التجاوز .

(٤٥) «التراقيات و «الكتر»

في مسرحيات سوفوكليس الباقية يعد الألم المبرح واليأس جوهرين للغاية، الى حد أن المرء قد يفترض أنه ليس من الممكن تجاهلها . وفي «التراقيات» (٣٩) يظل من الممكن أن نقارن يأس وهلاك ديانيرا بيأس وهلاك أياض وانتيجونا، ولكن الجزء الأخير من التراجيديا أشد فظاعة من أي شيء قدم قبل ذلك على خشبة المسرح .

إن موت هرقل بن زيوس يعرض علينا، والكل يعلم سواء أكانوا على المام بالميثولوجيا من عدمه بأنه كان مخلصاً فائقاً للبشر، رفع لدى موته الى مصاف الآلهة . وقد كانت الحساسية الاغريقية مختلفة للغاية عن حساسية القرن التاسع عشر، على سبيل المثال . وقد كان بمقدور أرسطو فانيس في «الضفادع» على سبيل المثال أن يقدم الإله العظيم ديونيزوس في صورة الجبان المخنث، وأن يدفع الجمهور الى الضحك على الاشارة، إلا أن الخوف قد بلغ منه مبلغاً عظيماً، بحيث أن أحشاءه قد تحركت، فسلح على نفسه، ولم يكن هناك اعتراض على ان يتم في المسرحيات الساخرة تقديم هرقل وقد تعتبه السكر . ولكن «التراقيات» لا تحمل أدنى شبه بالكوميديات او المسرحيات الساخرة،

والصورة التي يرسمها سوفوكليس هرقل لا توحى بالتوقير أو الهزء وإنما بالفزع .

لقد طلبت ديانيرا، زوجة البطل، في براءة تامة، وهي التي أخذ كرمها البالغ نحو خلييلة هرقل الأسيرة بمجامع قلوبنا، من ليقاس أن يحمل ثوباً الى هرقل، آملة في أن هذا الثوب سيستعيد لها حب زوجها . ولم تكن تدرك أن الرداء سيشعل ألسنة اللهب في جسم هرقل، ولكن حينما حدث ذلك فإن هرقل «زأر في وجه التعس ليقاس الذي لا يحمل ذنب جريمتك على نحو ما يقول هيلوس لأمه» وطلب أن يعرف المؤامرة، وعندما احتج ليقاس المسكين بأنه برىء من الأمر كله، أمسك به هرقل، في غمار ألمه الحاد، من كاحله، وقذف به الى صخرة فنثر خفه (٧٧٢ وما بعدها) . وتصغي ديانيرا في صمت الى استفزاز ولدها المقيت لها . ثم تغادر خشبة المسرح لتنتحر . ولكن ما أن يعلم هيلوس بأنها لم تكن تعترم بحال الحاق أي أذى بهرقل حتى يعلن براءتها، شأن الجوقة، ويعود حبه لها الى قلبه . وليس من المدهش على الاطلاق ان يصب هرقل اللعنة عليها، ولكن حينما يبلغه هيلوس ببراءتها وانتحارها فإنه يزأر قائلاً: «اللعنة! قبل ان تموت بيدي كما ينبغي!» (١١٣٣) . ويواصل هيلوس الدفاع عنها، فلا يعود أحد يوجه اللوم لها الا هرقل . وهو يتصرف كالالهة الذين لا يكثرثون، شأنهم في «أوديب ملكاً» سواء أكان ما فعل مقصوداً أم لم يكن . وهو لا يلفظ بكلمة اشفاق عليها، ولكنه يكيل كلمات الاشفاق لنفسه، وهو معنى بالطقس الذي يرغب في أن يؤديه هيلوس بأن يحرق أبيه، وهو لا يزال على قيد الحياة: قبمقتضى مرسوم الهي يتعين على هيلوس أن يصبح قاتلاً لأبيه، شأن أوديب، وان يتزوج خلييلة ذلك الأب . وبعد أن يصدر هرقل هذه التعليقات يغدو حقاً متأهباً لأن يعبد الناس بحسبانه رباً .

ان تهكم سوفوكليس أمر معروف للكافة، ومرارة التهكم هنا لا يخففها شيء . وتغير هرقل من انسان الى اله لا يرد له ذكر، ولا تجرى مناقضته صراحة، وإنما هو امر مفترض (٤٠)، ولا شيء يحول انتباهنا عن افتقار هرقل المطلق للتعاطف الانساني، اللهم الا الصرخات التي يطلقها في غمار ألمه المبرح (٤١) والمعرفة بأنه على العكس من ديانيرا النبيلة، سرعان ما سيرفع الى مصاف الآلهة لا تثير أي قدر من الارتياح . لقد جعله سوفوكليس بالغ القسوة، الى حد أن رفعه الى هذا المصاف المقرر مسبقاً بعد موته لا يبرر موقف الآلهة، وإنما الأمر على العكس من ذلك .

تعد اسطورة ورع سوفوكليس التقليدي (٤٢) شيئاً لا يمكن الدفاع عنه، تماماً كالأسطورة التي تدور حول ابتهاجه ومرجه .

في «التراقيات» توجه الانعامات الى زيوس صراحة من جانب هرقل أولاً (٩٩٣ وما بعدها) ثم من جانب هيلوس (١٠٢٢) . اضافة الى ذلك فإن التراجيديا تنتهي بخطاب يضع، صراحة، الرحمة الانسانية (syngomosyne : الكلمة غير مألوفة ولا ترد الا هذه المرة فحسب عند سوفوكليس) موضع المفارقة مع الافتقار الالهي للرحمة (agnomosyn)

ارفعوه عاليًا، أيها الاتباع، لتأخذكم بي رحمة كبرى
 فيما أطيعه . هائلة هي ضراوة
 الآلهة البادية في هذه الأحداث :
 انهم يسبون الاحداث ويجون أن ينادوا
 بالآباء ، فيما يطلعون من عليائهم على مثل هذا الألم المبرح
 ورغم أن أحدًا لا يستطيع اكتناه المستقبل
 فان ما هو قائم الآن هو البؤس لنا
 والعار لهم
 غير أن أقسى ما في الأمر يبقى لمن
 يتعين عليه احتمال هذا الانتهاك الأعمى .
 لا تترين ، أيتها العذارى ، ولا تبقيين بجوار القصر
 أقبلن لترين مصارع هائلة جديدة
 آلامًا مبرحة لم يسبق لأحد قط أن عاناها
 وما من شيء من هذا لم يأت زيرس . (٤٣)
 اذا نظرنا نظرة سطحية الى مسرحيات سوفوكليس الثلاث الأخيرة ، فاننا لن نجد لها قربة من هذه
 الفظاعة البالغة ، فهي جميعها لا تنتهي بمحنة ، والتراجيديتان الأخيرتان بالتحديد يعتقد الى حد كبير
 أنها تظهر أن سوفوكليس كان على الأقل في سنواته الأخيرة مبتهجًا ومرحًا في نهاية المطاف . أما في
 حقيقة الأمر فان هذه المسرحيات أبعد ما تكون عن ذلك .
 لقد صيغت «الكترا» سوفوكليس على غرار مسرحيته «انتيجونا» . ولكي يرفع الشاعر بطلته الى
 المصاف التراجيدي فانه يجعل لها اختًا هي بمثابة العنصر الذي يظهر بالمغايرة حسن غيره ،
 وكريسوثيرميس ، التي يقحمها سوفوكليس في هذه القصة تسلم بأن العدالة هي في صف الكترا ،
 ولكنها تشدد على أن «القواعد ينبغي مراعاتها في كل شيء» (٣٣٩) . فترد الكترا :
 أترانا ستتزوج بؤسنا بالجبن ؟ (٣٥١) .
 وتهدها كريسوثيرميس بما نتعرف فيه مصير أنتيجونا . فلو أن الكترا لم تراجع .
 سيرسلونك الى حيث لن ترى الشمس
 الى سجن مظلم في مكان بعيد . (٣٨٠)
 وتشير كريسوثيرميس بضرورة الاذعان للقوى ، فتقدم إكترا قائلة :
 تزلفي ما شئت ، فان كلماتك لا تناسب أساليبي (٣٩٧) .
 وتهيب الكترا بأختها أن تلقي بالهدايا التي أرسلتها أمهما مدفوعة بكابوس ألم بها ، وان تشاركها بدلا

من ذلك في تقديم مشابك شعريها تكريماً لـ: «أحب الرجال جميعاً، في هاديس الآن، الأب الذي أنجبنا معاً». (٤٦٢) ويتم تذكيرنا بتكريم انتيجونا لأخيها الميت. وسرعان ما يصبح هذا المؤثر جوهرياً في «الكترا» كذلك.

حينما تظهر كليتمسترا على خشبة المسرح (٥١٦) تحتدم بينها وبين ابنتها مناقشة حامية الوطيس، القصد منها اظهار مدى عدالة قضية الكترا، ومدى مجافاة قضية أمها للعدالة. أما فيما يتعلق بتوضيح أجاممنون بابتته ايفيجينا، فان الكترا تذكر أمها بأن اجاممنون كان قد قتل ايلأ ومن خلال التباهي الذي لا يتوخى الحذر ضايق ارتميس، ومن هنا فان هذه الربة حجبت الريح عن الاسطول اليوناني، فاضطر الملك الى التوضيح بابتته «في ظل كابح مرير» (٥٧٥). وقصة الايل الطويلة، التي لا نجدها عند هوميروس أو أسخيلوس أو يوريديس يتم تقديمها لتبرئة الملك وتشويه العمل الذي اقترفته كليتمسترا.

تبتهل كليتمسترا مختمة حديثها:

أما عن أمالي، رغم اني الزم الصمت:

فأحسب أنك، كإله، ستحيط بها علماً (٦٥٧).

وفي التويدخل خادماً اورست العجوز حاملاً نبأ غير صحيح عن ملاقة ولدها مصرعه. والآن وقد بدا ان رغبتها الضارية قد تحققت فانها تسأل عن كيفية موت أورست، وعلى امتداد ما يزيد على ثمانين بيتاً نجد أنفسنا امام وصف هوميروس لموته المزعوم في الالعب الاوليمية، وهي مفارقة تاريخية جريئة حقاً. وتشمل هذه الصورة الملاحظة التالية:

ولكن حينما يخلد أحد الأرباب

فان أقوى الاقوياء، لا يملك فكاً (٦٩٦)

وهذا المعنى للعنصر العصي على التنبؤ واللاعقلاني في الحياة هو أمر جوهري في رؤية سوفوكليس للعالم، تماماً كما هو جوهري في «الإلياذة»، فافتقادنا للأمن هو افتقار شديد، وربما يكون في أشد حالاته حينما نحس أننا آمنون في سربنا.

ساورت الخشية الملكة ليلاً ونهاراً من أن أورست قد يعود لكي يقتلها. أما الان فقد خلصت إلى أن تهديدات إلكترا هي تهديدات جوفاء و«سأضي أيامي في سلام» (٧٨٢ وما بعدها). لكن إلكترا تتردى في هوة اليأس، على نحو ما جعل موت بولينيكيس انتيجونا تتردى في هذه الهوة عينها:

لقد أصبح الموت هبة

والبقاء أسي، وما عادت هناك رغبة في الحياة (٨٢١)

وتصل توجعات إلكترا الى قمته في صرختها التي تقول فيها ان جثمان أخيها يتمدد في مكان ما، دون ان ترعاه يداها «دوننا دفن او نواح مني» (٨٦٩).

هنا تدخل كريسوثيرميس حاملة نبأ بقاء أورست على قيد الحياة، وهي لا تثق بما يتردد من أقوال، فهي تحمل معها الدليل، فحينما أقبلت على قبر أبيها كانت الأرض لا تزال مبللة من دفق الحليب الذي سكب عليها، وكانت هناك زهور، ثم وجدت خصلة شعر اجثت حديثاً، هي دون شك خصلة من شعر أورست. لكن الكترا لا تثق في هذا الاستدلال، فتظل على تمام اليقين من ان أورست قد لقي حتفه (٤٤).

ورغم ذلك، فانها تعقد العزم على التصرف بدونه، بمساعدة أختها، فان لم يكن فاعتماداً على نفسها.

الآن فحسب تتكرس وضعيتها البطولية تماماً، وبعد حوارها العظيم مع اختها تستنتج الجوقة أنه لم يقدر لأحد قط أن يكون على مثل هذا القدر من النبيل (١٠٨٠). وشأن أبطال سوفوكليس الآخرين لم يقصد بالكثرا ان تكون «في منزلة بين منزلتين» وليست في الذروة من الفضل.

وسوفوكليس يعرف كيف ينتقل من اليأس الى يأس أشد عمقاً. فأورست يدخل المسرح حاملاً جرة لحفظ رماد الموتى، يزعم أنها تضم رماد أورست. ويمجد الشاعر الكلمات التي يعبر بها عن عذاب الكترا الذي لا طاقة لأحد به. ويستدعى هذا التصعيد للمعاناة المقارنة مع كساندرا ولير.

وعلى الرغم من ذلك، فان المدى الذي يذهب اليه في تقليد نفسه، ومستخدماً المؤثرات ذاتها في مسرحيات مختلفة، يظل مدهشاً، وبصفة خاصة حينما نتذكر أننا لا نعرف الا سبباً فحسب من تراجيدياته التسعين، والاييات ١٦٠ - ١١٧٠ و ١٢٠٩ تبدو على وجه التقريب مستعارة من «انتيجونا». لكن كلا المؤثرين نجدهما بالفعل في العديد من تراجيديات سوفوكليس الأخرى. وفي أولى هذه الفقرات تشكو الكترا من انها لم تلق حتفها على يد أخيها الميت، الذي ينبغي ان تتبعه الى العالم الآخر، وهي تمنى ان تلقى حتفها فتسجى معه في مقبرة واحدة. ونحن نجد فكرة قضاء الموتى على الاحياء لا في «انتيجونا» وحدها، وانما في «أياس» كذلك، حيث يتنحر أياس بالقاء نفسه على السيف الذي سبق للراحل هكتور أن أعطاه اياه قبل هلاكه، وفي «التراقيات» حيث يلقي هرقل حتفه من خلال الهدية التي أعطاها نيسوس المحتضر لديانيرا وفي «أوديب ملكاً» حيث يقضي الأب المالك على ابنه الملك. (٤٤ أ).

وحزن الكترا ازاء فكرة أنه لم يسمح لها بدفن أخيها على النحو الذي يليق به (على سبيل المثال البيت ١٢٠٩) - وهو موضوع أفحم دونها مسوغ على نحو ما في هذه المسرحية - له ما يماثله عن كذب في «أياس» و «انتيجونا» وفي كل من هاتين المسرحيتين فان دفن الأخ هو مناط النزاع. وفي «التراقيات» لا يبدي هرقل اهتماماً أقل من ذلك بطقوسه الأخيرة. ومن العسير تصديق أن هذا المؤثر يضرب جذوره في «اللياذة» وحدها، حيث تهيمن ضروب التكريم المناسبة لجثثاي باتروكلوس وهكتور على الأناشيد الأخيرة. لكن مصادره في نفس سوفوكليس وحياته تكمن فيما يتجاوز ما يطاله حديثنا.

يكشف أورست بالفعل عن هويته لإلكترا، ويحدثها بأن عليها ألا تحذر أمها بأن يند عنها ما يشير إلى فرحها.

واصلي اذن النواح على محتتنا المدعاه،

فاذا ما قدر لنا الفوز فان بمقدورنا

ان نبتهج ونضحك ما طاب لنا (١٢٩٨ وما بعدها)

واذا استنفد انفعالنا في التعاطف مع يأس الكترا، فربما لا نستطيع ادراك مدى بعد هذه الأبيات عن البهجة. ولكن فلنتصور الصدمة التي ربما أصيب بها اسخيلوس حيال فكرة أن الأبناء «سيتهجون ويضحكون ما طاب لهم» بعد قتل امهم. وقد اقتضى الأمر ابداع واحد من أعظم شعراء العالم لرفع هذه الفكرة فوق مستوى قصص الرعب، ويعدرد الكترا على أورست هنا ردًا رائعًا. (١٣٠١).

ثم يخرج بيداجوجوس خادم اورست العجوز ومريه من القصر ويهيب بأورست أن يدخل القصر ويقوم بما عقد العزم عليه الآن. وعندما تصرخ كليتمسترا: «ها قد طعنت! تصيح إلكترا بأورست قائلة: طعن إن استطعت ثانية» (١٤١٥)

يختلف سوفوكليس عن اسخيلوس ويوريديس في جعل الأم تلقى حتفها قبل ايجيستوس، وهو يخاطر بجعل قتل الطاغية يبدو هبوطاً مفاجئاً من الذروة. وبمقدورنا أن نتصور الجمهور الاصلي وقد استبد به الفضول عند هذا الموضع، وراح يتساءل عن الكيفية التي سيحل بها الشاعر هذه المشكلة.

يسأل ايجيستوس عن القادمين الجدد الذين يود الترحيب بهم، فترد عليه الكترا قائلة: «في الداخل، فقد وجدوا الطريق الى قلب مضيفتهم» (٤٥) هل حملوا انباء عن موت اورست حقاً؟ «نعم، لقد أبدى لنا، ولم يكن الأمر نبأ فحسب» (١٤٥٣) تجلب جثة مدرجة في كفنها من القصر الى خشبة المسرح، ويتساءل ايجيستوس الذي يقف عند رأس الجثة عما اذا كانت كليتمسترا في القصر، لأنه يرغب في ان تشاركه زوجته الظفر المتمثل في رؤية الميت الذي أقسم على قتلها. «انها شديدة القرب منك، فلا تبحت عنها بعيداً!» (١٤٧٤). يكشف الملك الكفن عن الوجه فيتعرف زوجته، ثم يقتاد الى الداخل ليلقى حتفه في البقعة ذاتها التي قتل فيها أجامنون. وفي الأبيات الثلاثة الأخيرة من المسرحية تعلن الجوقة استرداد الحرية.

الى أي حد تساير افكار الفلاسفة الاربعة الذين بحثناهم «إلكترا» سوفوكليس؟ ربما كان حرياً بأفلاطون أن يأتي على ذكر هذه المسرحية، باعتبارها مثالا فظيماً على نوعية الافتقار للأخلاق الذي ينشره شعراء التراجيديا. ومن الواضح ان هذه المسرحية، على العكس من «الاورستية» وعلى نحو يفوق كثيراً مسرحيات «أياس» او «انتيجونا» أو «التراقيات» أو «فيلوكيتيس» لسوفوكليس تدور حول بطل واحد، ولكننا اذا ما سائرنا أقوال أرسطو لأشرنا الى أن البطلة لم تتعرض لحطاً أو سقطة وأن سوفوكليس لم يجعل لها خطأ تراجيديا، كما أنها من منظوره ليست مذنبه بارتكاب أي خطأ تراجيدي

والصراع التراجيدي الهيجلي بين الخير والخير كامن في صلب الأسطورة، لكن سوفوكليس لا يؤججه، بل الأمر على العكس من ذلك، فهو يبدل أقصى ما في وسعه لاقناعنا بأن الكترا على حق تماماً وأن كليمنسترا ايجيستوس يجافها الحق تماماً. أما بالنسبة لنيثشه فمن الجلي أن «الكترا» سوفوكليس ليست أكثر تراجيدية من «الكترا» يوربيديس، كما انها ليست أقل تفاؤلاً، بل انها لا تنتهي «على نحو سيء» ولا يقتضي الأمر وجود مخلص للحيلولة دون نهاية فاجعة، فالنزعة البطولية تسود، والاخير ينتصرون على الاشرار وتنتزع الحرية انتزاعاً.

ان ما يجعل المسرحية عملاً تراجيدياً على الرغم من هذا كله هو أنها، شأن كل تراجيديا اسخيلوس وسوفوكليس الباقية، تقدم على خشبة المسرح قدراً هائلاً من المعاناة باللغة الحدة والعمق الى حد أن نهاية جادة، لا بهيجة، هي وحدها التي تستطيع محو هذا القدر من المعاناة من أذهاننا. وكما أن معاناة كساندرا لا تنسى فان عذاب الكترا يلازمنا ليذكرنا بالجانب المظلم من الوجود.

تغنّى «الكترا» سوفوكليس بإنسان تنتصر شخصيته وشجاعته على المعاناة في صورتها القصوى. والبطلة واختها لا تختلفان حول ما هو حق، لكن الكترا، على العكس من كريسوثيرميس، تتمتع بالجرأة للتحرك في مواجهة كل الظروف وهي تشبه في هذا الجانب، وفي العديد من الجوانب الأخرى «انتيجونا» ولكن مناقشات الادعاءات الاخلاقية المتضاربة لا تتكافأ مع مناقشات كريون وانتيجونا، وتبدو الكترا معنية بالبرهنة على ان الانسان الذي يجمع بين الحساسية العميقة والشجاعة المفعمة بالتحدي هو مخلوق نبيل على نحو سام جدير بالاعجاب المقعم بالتوقير، حتى وان كان جانب من التفكير النقدي في الدافع الذي يحركها يوحى بأنها كانت تحب أباهما حد العبادة وتزدرى أمها. في البداية تلومها الجوقة لإغراقها في الاشفاق على نفسها، ولكن هذا لا يقلل من مكانتها بحال، وانها هو يوضح لنا كيف انها تعالت على ضعفها الذي طفا على السطح في بداية الأمر.

تلقى مسرحية «انتيجونا» بصورة شاملة تقديراً يفوق ما تلقاه «الكترا» بسبب صراعاها التراجيدي وأهميتها الاخلاقية. أما فيما يتعلق ببناء العقدة، فربما يمكن اعتبار أن «الكترا» هي الأفضل، اذ لا تفوقها في إحكام بنائها الا «أوديب ملكاً» وحدها.

ومع ذلك، فإن المرء قد يذهب إلى انتقاد العقدة لأن يأس الكترا الذي يوشك أن يستعصي على الاحتمال إنها يدفع اليه رفض أورست الطويل، على نحو غير محتمل تماماً لأن يكشف عن هويته. وبما أنه لم يرد له أن يكون مفتقراً الى الحساسية على نحو قاس، ازاء عذاب أخته، فان العقدة لا تبدو ذات معنى يذكر في هذا الموضع. ويبدو أن خطة الشاعر وتنفيذه قد اختلفا، فأورست أريد له أن يبدو نبيلاً وجديراً بتعاطفنا، لكن سلوكه ليس من النبل في شيء، بل هو على العكس من ذلك. ومن بين المسرحيات السبع التي اعتبرها القدماء أفضل أعمال سوفوكليس لا تقترّب من الكمال الا مسرحيتين، هما «انتيجونا» و «أوديب ملكاً».

(٤٦) «فيلوكيتيتيس» و «أوديب في كولونا»

ربما كانت مسرحيتا «التراقيات» و «الكتر» هما أقل مسرحيات سوفوكليس مرحاً. ومن المؤكد أن نهايتي عمليه التراجيديين الآخرين أقل فظاعة، ولا يمكن، بالطبع، للباحثين أن يقصروا اهتمامهم على المشاهد الأخيرة فحسب، لكن ذلك لا يعني أن عليهم أن يقفوا وجهاً لوجه أمام اليأس. لقد ترك البعد الفلسفي لتراجيديات سوفوكليس إلى حد بعيد دونها اكتشافاً، بينما حظيت مشكلات أخرى، باهتمام لا يتناسب مع أهميتها. هكذا وجدت كل أنواع الصعوبات في عقدتي المسرحيتين الأخيرتين.

إذا أخذنا في الاعتبار أن الشاعر كان في السابعة والثلاثين حينما نظم «فيلوكيتيتيس» وفي التسعين حينما أكمل تراجيديته الأخيرة، فلن يكون من المدهش أن يكون هناك بعض ألوان التضارب، لكن الأمثلة التي تم إيرادها تبدو وقد استنبطت بصورة أكبر من ألوان التضارب المزعومة في «أنيجونا».

على الرغم من أن كيتو أكثر خطأً من الفلسفة من معظم فقهاء علم اللغة المقارن، وهو يدعو سوفوكليس بالفعل بالفيلسوف، فإن الفصول الطويلة التي عقدها حول «أنيجونا» و «فيلوكيتيتيس» في كتابه «الشكل والمعنى في الدراما» مخصصة بكاملها على وجه التقريب لتفسير ومناقشة ألوان التضارب، ولو أن ذلك بنية نهائية قوامها اظهار أن نقاط التضارب تلك مقصودة وإثبات أن التراجيديات السوفوكليسية مختلفة للغاية عما كان يسلم به الكتاب السابقون، الذين تناولوا هذا الموضوع، بمن فيهم كيتو نفسه، حينما كتب «التراجيديا الاغريقية».

يقال إن الصعوبة الكبرى في «فيلوكيتيتيس» تدور حول مسألة ما إذا كان فيلوكيتيتيس هو الذي تدعو الحاجة إليه لقهر طروادة أم قوسه وحده، واذ يطالع المرء تفسير كيتو الجذاب والضليع فانه يصبح مقتنعاً بأن العقدة اذا ما حكم عليها بالمعايير الحديثة وحدها لتبين لنا أنها حافلة بـ «المفارقات المنطقية» (يتواتر ورود المصطلحان «لا منطقي» و «مفارقة منطقية» باستمرار). غير أن المرء مع عودته إلى النص يجد أن المشهد الأول لا يؤيد الصورة التي رسمها كيتو، وأن كل نقاط التضارب تعتمد على إساءة القراءة تلك.

يفترض كيتو (٩٧) أن نيوتولمبوس يعلم عند البداية من أوديسبوس أن القوس وحده هو الذي تمس الحاجة إليه وليس صاحبه، لكن القارئ الذي لا يتحيز لجانب دون الآخر سيفترض يقيناً على وجه التقريب أن هذا التمييز لا يقنع نيوتولمبوس، الذي من الواضح أنه يعتبر من الأمور المسلم بها أن كلا من فيلوكيتيتيس وقوسه تمس الحاجة إليها معاً. وكما يقول كيتو: «في البيت ٩١٥ يبلغ نيوتولمبوس فيلوكيتيتيس بأنه لا بد من قدومه إلى طروادة والمساعدة في الاستيلاء عليها» لكن كيتو يضيف دونها مسوغ: «لأنزال دونها تفسير للسر في أن نيوتوهيوس يعتقد هذا» (٩٨). وبمجرد أن نفترض أنه يعتقد ذلك لأن هذا هو ما فهمه منذ البداية فإن معظم نقاط «التضارب المنطقي» التالية تختفي بدورها، وسيكون امرأ مرهقاً ان نوضحها بالتفصيل (٤٦).

يتناول كيتو «أوديب في كولونا» في أقل من عشرة سطور، بعد أن خصص لها عشرين صفحة تقريباً في كتابه السابق زمنياً الموسوم بـ «التراجيديا الاغريقية»، حيث يقارن هذه المسرحية: بـ «رباعيات بيتهوفن الأخيرة» (٤٠٩) «إن المفارقة المنطقية المتضمنة في «أوديب في كولونا» هي مفارقة واضحة التعمد» (ويقصد كيتو أن سوفوكليس قد خطط معظم المفارقات المنطقية الواردة في المسرحيات الأخرى. ويشير ميريديه Meridier (طبعة) بودية ص ١٤٩) إلى أنه في ٥ : ٣٦٧ لم يكن لابني أوديب سلطة ملكية حينما تم نفي أوديب، وفي ٥ : ٤٢٧ يفترض أنها قد وافقا على النفي، وفي ٥ : ٥٩٩ يعد اتيوكليس وبولينيكيس مسئولين معاً، وفي النهاية ٥ : ١٣٤ يعتبر بولينيكيس وحده هو المسئول (٨٩).

والمفارقة المنطقية مقصودة، ولكن ليس من قبل الشاعر. نقول اسمينا، بداية، إنه كانت ارادة الأخوين معاً أن يحكم كريون حتى لا تستمر اللعنة في تدنيس المدينة. وعقب ذلك يقول أوديب بمرارة إنهما لم يجركا أصعباً من أجله، حينما طرد، وهو ابوهما، من المدينة. وفي الفقرة التالية، في مشهد لاحق يشكو أوديب لثيسوس أنه طرد من أرضه Pros ton emautou spermaton على يد بذاري، أو رهطي، أو لحمي ودمي. وهذا الاصطلاح قد يشمل كذلك كريون الذي كان شقيق جوكاستا في نهاية المطاف، لكنه بالتأكيد يشمل ابنه. ولو أنه فهم أن أوديب يقصدهما وحدهما لكانت مرارته قد مضت به الى المبالغة قليلاً طالما أنه لم يعد الآن يميز بين المجرم الرئيس ومساعديه. وعلى أية حال، فإن مرارته تواصل التفاقم الى ان تنفجر في النهاية في اللعنة التي يصبها على رأس بوليكيكس. وقد كانت التقاليد المتعلقة باللعنة قديمة، وهي مفترضة، على سبيل المثال، في «سبعة ضد طيبة» لاسخيلوس، ولكن من الواضح ان سوفوكليس قد أطلق لحرية العنان فيما يتعلق بتفاصيل اللعنة الطويلة في «أوديب في كولونا» وأوديب الذي يدعه يستشعر غضباً عارماً لمجيء بولينيكيس وطلبه المساعدة في الوقت الذي يتربع فيه أخوه اتيوكليس على سدة الحكم في طيبة، والإعراب لبولينيكيس عن رغبته في غزو المدينة بمساعدة حلفائه.

أيها التمس، حينما كنت تحوز الصولجان والعرش اللذين يحوزهما اخوك الآن في طيبة

طردتني، أنا أبوك

منفياً، بلا وطن، تحدر به الحال لي هاتيك الاسمال

وحياهه تتحجب الان. (١٣٥٤ وما بعدها)

ولا يتوقف أوديب في غمار غضبه الشديد ليوزع اللوم، وهو يبالغ في ذنب بولينيكيس حينما يزعم، عن غير حق، أنه طرد خلال تولي بولينيكيس الملك لمدة عام. ولو أنه لم يكن قد فقد سيطرته على نفسه من جراء غضبه وسخطه الشديدين لقال على نحو أكثر انصافاً: لماذا لم تأت الي وتأخذك الشفقة بي حينما كان صولجان الملك في يمينك؟ لماذا لم تطلب مني العودة؟ لماذا تتظاهر بالاكتراث بي الان وقد دعت

حاجتك الى مساعدتي؟

إن ما يعتبره كيتو «مفارقات منطقية» مقصودة تقتضي تنقيحاً للمواقف الثابتة حيال التراجيديا لا يعدو أن يكون رسماً رائعاً للشخصية . فأوديب العجوز الذي يصادفنا في مسرحية الشاعر الاخيرة لا يزال رجلاً يستسلم لنوبات الغضب الشديد ، ولا يزال الشاعر يعتقد أن الغضب الشديد يعمي البشر ويجعلهم ظالمين .

وأوديب العجوز في هذه المسرحية هو حقاً على الصعيد الأخلاقي أبعد ما يكون عن الجاذبية . وهو لا يغير اتجاه المقارنة مع بطل «أوديب ملكاً» ولا مع انتيجونا ولا نيوتولمبوس . وهو يستدعي المقارنة مع شخصيات المتقنين الآخرين الذين خصص سوفوكليس تراجيديات لهم : فيلوكتيتيس وهرقل .

خلصو سوفوكليس الثلاثة هم نقيض المرح ذاته . ففيلوكتيتيس لا يتراجع عن بغضه الوحشي . وما كان يمكن أن يكون هناك أيسر من انهاء المسرحية التي تحمل اسمه بجعله يرق قليلاً استجابة لشرف نيوتولمبوس الذي لا يعرف أنصاف الحلول . وعندئذ كان يمكن للمسرحية أن تشبه «ايفيجينيا في تاوريس» لجوته حيث يصل تأثير الملك بشرفها وانسانيتها الى حد أنه يسمح لها ولأورست بالرحيل . لكن سوفوكليس لم يكن جوته ، ولم يكن يشبه كثيراً موزار الذي ينتهي عمله الموسوم بـ «اختطاف من سيراغليو» بلمسة شهامة عائلية ، ولأن «فيلوكتيتيس» هو الغيظ مجسداً فإن الأمر يقتضي وجود مخلص ، هرقل ، لاصدار أمر بأنه ينبغي أن يصبح مخلصاً شعبه (٤٧) . ونحن لا نجده غير جدير بمثل هذه الرسالة السامية ، فكون المرء مخلصاً لا يتطلب أي شخصية أخلاقية سامقة ، على نحو ما يعرف هرقل سوفوكليس حق المعرفة .

هكذا ، فان تبعات النهاية السعيدة هي أبعد ما تكون عن نهايات اسخيلوس المظفرة ، وما من شخصية تستسلم ، فالتراجيديا حتمية والمخلص الذي ينقذ له لواء الفوز يوضح تأثير يوربيديس على نحو لا يقل عن البطل الذي يرتدي الأسفال . ولا يعني هذا أننا نتقل باتجاه النزعة العقلانية والتفاؤل ، بل الامر على العكس من ذلك ، فهناك المزيد منهما كليهما في «الصفاحات» وربما كذلك في نهاية ثلاثية «برومثيوس» وبلاس أثينا في المسرحية الأخيرة من «الأورستية» تجسد الحكمة وعبقريّة مدينة أثينا .

ومن الواضح أن هرقل لا يجسد أيًا من هذين الأمرين . وكون فيلوكتيتيس يمضي الى طروادة ليس بالأمر الذي ابتكره سوفوكليس . وانما هو جزء من الأسطورة . ولكن الفكرة القائلة بأن شرف نيوتولمبوس المتميز قد جعل الهلاك بالغ الحتمية الى حد أن معجزة وحدها هي التي كان بمقدورها الحيلولة دونه كانت تعجيداً أدخله سوفوكليس .

أوديب في العمل الأخير لسوفوكليس حائق مثل فيلوكتيتيس ، ومتصلب على نحو غير انساني تقريباً . مثل هرقل ، شأنهما معاً حافل بالثناء للذات تماماً على نحو ما هو عاجز عن التعاطف مع معاناة الآخرين (٤٨) . وغالباً ما أشار الشراح الى أن النهاية هي مسيحية على وجه التقريب . وسيكون

مناسباً بصورة أكبر أن نشير الى أن التقليد الاغريقي الذي تنتمي اليه «أوديب في كولونا» كان له تأثير عميق على القصة المسيحية . فالبروتستانت الليبراليون والآخرين الذين تأثروا بالمعايير الأخلاقية بعد-المسيحية يرون في المسيح جوهر الكمال الاخلاقي ، وإما أنهم يلتمسون ظروفاً مخففة بالنسبة للتعانات التي صبها على أعدائه وإيائه الذي لا يتحلى الشك بأن الجميع ما عدا أتباعه سيلقون صنوفاً من العذاب الأبدي ، وإما أنهم يعتقدون أن كل الفقرات العديدة التي تسير في هذا الاتجاه ليست أصيلة ، ما لم يكونوا ، شأن ملايين المسيحيين اليوم ، غير واعين بالكيفية التي تصور بها الاناجيل العديدة المسيح بالفعل .

إن فيلوكتيتيس سوفوكليس يوازنه نيوتولميوس الذي لا تبدو إنسانيته وشرفه مذهلين فحسب في عمل ينتمي الى القرن الخامس قبل الميلاد ، وإنما نادراً ما نجد له مثيلاً في أدب أي عصر من العصور . ومثل هذا الاهتمام بالصدق مبهج ومفرح للغاية الى حد أن تأثير كراهية فيلوكتيتيس المظلمة يقترب من الجلاء والعتمة وكأنه ايضاح لتوزيع الضوء والظل . ويقدم كرم ديانيرا البالغ في «التراقيات» تبايناً مماثلاً مع افتقار هرقل للمشاعر . وليست «أوديب في كولونا» أشد أعمال سوفوكليس مرحاً وإنما أعظمها قتامة ، ولا يرجع ذلك فحسب الى الجوقة الكبرى التي يبدو أنها تعلن اللعنة المريرة التي يصبها الشاعر الطاعن في السن على الحياة ، وإنما كذلك لأن اشفاق أوديب على نفسه والضغينة التي ينطوي عليها وحقده ، كل ذلك يهيمن على المسرحية بأسرها دونها هوادة . وحتى بروميثيوس لا يعد أحادي الذهن على هذا النحو و «أوديب في كولونا» تبلغ مثلي «بروميثيوس» في الطول (فهي أطول تراجيديا اغريقية معروفة لنا) وتحدي الالهة والتعرض للقاء في تارتاروس هما امران يختلفان تمام الاختلاف عن صب المرء للعنة على ولديه ، والارتفاع الى مصاف الالهة عقب ذلك .

(٤٧) «النزعة الانسانية» عند سوفوكليس

عادة ما ينظر اولئك الذين يدركون أن روح تراجيديات سوفوكليس هي أبعد ما تكون عن الورع بالمعنى التقليدي باعتباره شاعراً ذا نزعة انسانية . وهذا الوصف هو من البعد عن الدقة بحيث لا يستدعي الأمر أن نقوم بتخطئته ، ما لم يمض المرء الى ربط النزعة الانسانية بالرؤية التي غالباً ما تنسب الى سوفوكليس وقوامها : «عديدة هي العجائب ، وما من شيء أعجب من الانسان many, and non is more wonder ful than man wondors are ان البيت الوارد في «انتيجونا» ، والذي غالباً ما اسيئت ترجمته على هذا النحو ، يقول شيئاً تماماً . فكلمة deina لا تعني عادة فحسب فظائع terrors او مخاطر dangers أو عذابات sufferings وليس عجائب won- ders بينما كلمة deinos يمكن أن تعني فظيع terrible او خطر dangerous أو حاذق skilfull أو ماهر clever أو رائع marvelous او غريب strange او خارق للطبيعة un-canny ، وإنما الكلمة ذاتها ترد قبل هذا الموضع بتسعة أبيات (٣٢٣) حيث لا يمكن الا أن تعني ter-

rible فظيع . ولم يجد أي من المترجمين الانجليز الكبار لهذه التراجم كلمة تغني عن غيرها في المواضع الثلاثة . وتستخدم ترجمة شيكاغو بالفعل ثلاث كلمات مختلفة . وليس ما يضيع في غمار هذا كله مجرد صدى أو موسيقى وإنما هو المعنى الذي قصده سوفوكليس .

ينبغي أن نكسر ، كمبدأ أولي من مبادئ التفسير والترجمة ، أن المرء اذا جوبه ببعض الشك فيما يتعلق بمعنى كلمة ما فإن عليه أن يدقق المواضع الأخرى التي ترد فيها هذه الكلمة في العمل نفسه ، إن لم يكن كل استخدامات الشاعر لها . وفي «انتيجونا» لا يحتاج المرء الا تدقيق قرابة اثني عشر بيتاً ، وفي كل مرة يجد أن المعنى المطلوب تؤديه الكلمتان terrible و terror . ولنضرب أمثلة محدودة ليس الا ، نشير الى «يعاني هذه الفظاعة » suffer this terror (٩٦) و «البناء الفظيعة تعزز التأخير طويلاً» (٢٤٣) ذلك هو العذر الذي يتقدم به الحارس لعدم مجيئه قبل ذلك ، «تهديدات فظيعة» (٤٠٨) والناس يستفزعون كريون (٦٩٠) (٤٩) ، وكريون يعتبر عمل أنتيجونا جريمة وجسارة فظيعة» (٩١٥) ، «فظاعة الجنون» . إن الفكرة القائلة بأن الاصطلاح الهام ينبغي أن يترجم باستمرار بالكلمة ذاتها تلقى الى حد بعيد سخريه من المترجمين الانجليز والاميركيين الذين يربطونها ، دونها مبرر وجيه ، بقصاصات الغش ، التي يستعين بها الطلاب الفاشلون ، لا بالشعر . غير أنه في الشعر على وجه الدقة يعد مفهوم الكلمات الدالة Leitworte الذي قال به مارتن بوبر M. Buber وفرانز روزينج F. Rosenzweig (وهو اصطلاح صاغه على وزن النغمة الدالة) Leitmotif أكثر قابلية للتطبيق (٥٠) . وهو يناسب حقاً نمط تتبع الصور على امتداد القصائد الطوال . ولا معنى بالطبع لأخذ أول معنى يرد على الذهن واستخدامه حيثما ورد الاصطلاح ، ولكننا حينما نقرر الكيفية التي يترجم بها اصطلاح صعب ومحوري فاننا ينبغي ان نأخذ في الاعتبار عدداً كبيراً من الفقرات التي استخدم فيها الكاتب هذا الاصطلاح ، إن لم يكن كل هذه الفقرات . ولن يكون هناك طائل من وراء ترجمة كلمة عشر مرات بـ «فظيع» او «رهيب» لأن «عجيب» لا معنى لها . ثم جعل سوفوكليس يعلن أنه «عديدة هي عجائب الدنيا ولكن ما من شيء أعجب من الانسان» (٥١) .

من المؤكد أن المرء حينما يقرأ تراجميات سوفوكليس لا يتكون لديه الانطباع بأن الشاعر يجد الانسان باعتباره كذلك عجيباً للغاية . وانما عالم الشاعر ، بالأحرى ، تحكمه قوى لا تعرف الرحمة والبشر فيه غرباء بل ومخيفون .

تظل مشكلة ترجمة ذلك البيت الأول في أنشودة الجوقة بمسرحية «أنتيجونا» مشكلة شائكة ، وهي تزاد تفاقم لأن السياق التالي يعدد انجازات الانسان ويشير الى أن بمقدوره أن يقهر البحر والأرض ، وإن لم يستطع التغلب على الموت . وبالرغم من ذلك فانه من قبيل الخطأ الفاضح أن نفترض أن الجوقة تصف الانسان بأنه عجيب ، وانما تعبر بذلك عن رأى الشاعر . فالبيت الأول غامض بشدة وهناك في السياق شيء تهكمي على نحو عميق فيما يتعلق بهذه الانشودة .

«عديدة هي الأمور المرعبة، ولكن ما من شيء أكثر مدعاة للربح من الانسان» وهذه الترجمة تأتي أقرب كثيراً إلى المعنى من الترجمات القياسية، وما قصد سوفوكليس تأكيداً لنا فيما يبدو هو التباين العجيب بين مهارة الانسان المذهلة وافتقاره المروع للحكمة. وليست الحيوانات والطيور بالند الذي يصمد لنا، ولكننا حينما نواجه أقراننا من البشر يحل الحزن بساحتنا. ومن المؤكد ان بعض الرجال والنساء جدير حقاً بأعظم قدر من الاعجاب، وسوفوكليس يواجهنا بعدد محدود من البشر يتمتعون بنبل فائق ليظهر لنا كيف أن فضائلهم ذاتها هي التي أفضت بهم إلى هلاك فظيع، والامر على ما تقول الجوقة في «أنتيجونا في موضع آخر: «لا تأتي العظمة أبداً إلى الفانين مجردة من اللعنة» (٦١٣)

إذا لم يكن هناك شيء مرح أو بهيج أو ورع بالمعنى التقليدي في هذا كله، فعلى الأقل «يعلم الجميع» ان تراجيديات سوفوكليس تتغنى بـ Sophrosyne أي الفضيلة الاغريقية العظيمة التي تعني الاعتدال والتعقل وضبط النفس. ومن الغريب أن سوفوكليس لا يستخدم هذا الاصطلاح ولو مرة واحدة في مسرحياته الباقية لنا. اما يوريبيديس فقد استخدم هذا الاصطلاح، على الرغم من ان النقاد لا يزعمون أنه يعبر عن مثاله الأعلى. (٥٢)

يستخدم سوفوكليس ثلاثة اصطلاحات قريبة من هذا الاصطلاح بصورة نادرة، ويستخدم واحداً منها مرة واحدة في احدى المسرحيات التي تدور حول طيبة التي يسود الاعتراف عامة بأنها أعظم انجازاته. ففي «أوديب ملكا» (٥٨٩) يحتج كليون قائلاً إنه لا يرغب في أن يصبح ملكاً، وما من رجل متعقل يرغب في أن يصبح ملكاً. ولكن أترأه يقصد ذلك؟ ألا يعبر بقوله هذا عن مجرد صيغة مبتذلة؟

ان الفعل sophroneo يتم استخدامه كذلك في قبل الكترا (٣٠٧) التي تقول إنه ليس هناك مجال في حياتها لمثل هذا السلوك، وأعمالها المتزايدة في ابتعادها عن الاعتدال يجري التغني بها في موضع لاحق باعتبارها هي التي جلبت انتصار الحرية. وفي «فيلوكيتيس» (١٢٥٩) يسخر نيوتولبوس من «تعقل» أوديسيوس الذي يؤثر عدم محاربته.

يستخدم فيلوكتيتيس نفسه الصفة Sophron (٣٠٤) حينما يشكو من أن المعتقلين لا يجرون إلى جوار جزيرته، ويستخدم ليقاس هذه الصفة في «التراقيات» (٤٣٥) حينما يرغب في وقف ديانيرا التي شرعت في معرفة الحقيقة من الرسول، بقوله انه ليس من التعقل الحديث مع مثل هؤلاء الحمقى. وباستثناء فقرتين عابرتين وأقل أهمية في الكترا (٣٦٥ و ٤٦٥) لا يبقى أمامنا الا «أياس»، وهنا تقول أثينا، التي من الواضح ان الشاعر لا يطابق بينها وبين نفسه (١٣٢) ان الالهة يحبون المعتقلين. ويوصي مينيللاوس الذي يوشك أن يكون وغداً صريحاً الباسل تيوسر بأنه ينبغي عليه التصرف باعتدال Sophronos (١٠٧٥). ويرد الفعل أربع مرات في «أياس» ويستخدمه أياس نفسه مرتين، أولاً ليقول لتيكميسا بأن عليها أن تكون متعقلة وأن تكف عن توجيه الاسئلة اليه (٥٨٦) ثم ليتظاهر بأنه قد تعلم الاعتدال وأنه سيصادق أولئك الذين هم أعداؤه، بينما هو في حقيقة الأمر قد عقد النية

على الانتحار (٥٣). وفي موضع لاحق تهيب الجوقة بأجامنون (١٢٥٦) ثم يهيب أجامنون بتيوسر أن يكون متعقلاً (١٢٦٤).

إن ما يتغنى به سوفوكليس ليس *sophrosyne* ولا *Sophronein* ولا أولئك الذين هم *soph-ron*، على الرغم من أنه من المعقول، كما لاحظنا في نهاية تحليلنا لـ «أوديب ملكاً» أن العديد من أولئك الذين شهدوا تراجيدياته قد خلصوا إلى أن الاعتدال هو في نهاية المطاف خير الأمور وأن التميز أمر لا مردود له. وهناك ثبات ملحوظ فيما يتغنى به سوفوكليس. والصورة القاطعة التحديد نجدها في أبيات قلائل في مسرحيته الأخيرة، في انشودة الجوقة التي تعلن أنه «ما من شيء يفوق ألا يولد المرء» وتبرر «أيأس» وهي أقدم المسرحيات الباقية لنا، نصف الاشارات إلى التعقل والاعتدال، لكن هذه المسرحية لا تضم اشارة واحدة من هذه الاشارات. كما ان البطل الذي تصل مسرحية سوفوكليس الأخيرة إلى ذروتها في تمجيد لا يتعلم الاعتدال. وغضبه يظل مستعصياً على كبح الجراح أكثر من ذي قبل وكبرياؤه أشد جوحاً، وما يسمو به لا يتمثل في فضيلته أو في أي من مناقبه الاخلاقية. وانما يتمثل ما يجسده إلى درجة الكمال في سمة يشاركه فيها أيأس وانيجون وأوديب نفسه في «أوديب ملكاً» وهرقل والكترا وفيلوكيتيس، وهو أخلاقياً لا يخرج عن اطار المقارنة مع انتيجون وديانيرا أو أوديب في المسرحية الأولى، ولكن يبدو أن التميز الأخلاقي يغدو أقل أهمية بالنسبة لسوفوكليس مع تقدمه في العمر. وتشير الكثر وفيلوكيتيس وأوديب الثاني إلى أنه يتغنى أكثر فأكثر بالقوة المفعة بالتحدي التي رغم مواجهتها بالآلام قاهرة وعذاب وخيبة للامال ويأس غلاب فإنها تصمد متألفة في تحديها، واحتراقها واحترامها لذاتها وكبرياتها.

إن المنفى الاعمى والمعدم لا يستطيع حتى السير خطوات معدودات دون الاتكاء على ابنته، وقد احتته السنوات. بؤس ربما لم تعرف الدنيا له نظيراً، ولكنه يظل صامداً كالصخرة في ثقته بقوته الروحية، يخدم أغراض الشاعر العجوز كمثال لما كان يعجب به أشد الاعجاب:

مثلاً رأس برية شالية تلطمها الأمواج
في الشتاء، ويعصف بها من كل الجهات،
على رأسه، كذلك، تنهال الفطائع
كالأمواج تعصف به، دونها توقف.

لقد سبق أن أشير إلى أن سوفوكليس قد انتقل، إذا ما صح التعبير، من «اللياذة» إلى «الاولديسة»، بقدر ما تعد «الاولديسة» مثال الـ *ilemosyne* التي يتضمن معناها «التحمل، الشجاعة، المهارة، ضبط النفس». وعلى الرغم من كل جاذبية هذه المقارنة (٥٤). فإنها بالنسبة لي تبدو مضللة للغاية. فاوديسيوس بذكائه اللامع وفضوله الهائل هو تجسيد للنزوع للحركة» بينما أبطال سوفوكليس الأوائل والمتأخرون كذلك لهم سمة صامدة كالصخرة تستعصي على الحركة، وأشدهم في هذا الصدد البطلان الاخيران، أي فيلوكتيس وأوديب في كولونا.

إن الفارق موضع النقاش هنا ينساب عميقاً. وفي اعتقادي أنه ما من شيء أكثر ضللاً من الاشارة إلى ان بطولة سوفوكليس تزداد انسانية في أعماله الأخيرة، وانها تعلن «تأكيداً للحياة بدلاً من الموت كوسيلة للكشف عن الالهي في الانسان» (٥٥). فالكترا وفيلوكيتيس وأوديب في المسرحية الثانية هم أقل انسانية بكثير من انتيجون وأوديب في المسرحية الاولى. وحينما عاد الشاعر وهو في التسعين من العمر إلى أوديب مرة أخرى فربما كان قد ساوره الشعور بأن عمره المديد ربما كان لعنة صبت عليه هو

نفسه، ولكنه رغم ذلك قد يتحول الى بركة تحل بمدينة أثينا. لم يكن مبتهجاً، على الرغم من انه ربما كان رجلاً حسن المظهر، كريماً مسالماً، ولم تكن به حاجة الى أن يحول إدراكه لفظائع هذا العالم الى غيظ وسخط وضغينة ونزعة كلبية وحشية، وانما صب هذا الإدراك شعراً، ولم ينظم ما تمة وعشرين مسرحية فحسب الى جوار موسيقاها، وانما أخرج هذه المسرحيات كذلك، وقام في سنواته الأولى بالتمثيل في عدد منها. وقد استمتع بالميزة الفريدة المتمثلة في التنافس بصورة مباشرة مع أعظم شاعرين تراجيدين في كل العصور، اذ تنافس حتى الأربعين من عمره مع اسخيلوس، وابتداء من الخمسينيات من عمره مع يوريبيديس، وشأن جوته فقد حظي بتقدير بالغ من جانب معاصريه. وكون هذا التحييد الجماهيري المستمر له لم يخدم ببطء وهج فنه إنما يشير الى أن يأسه كان أكثر عمقاً من أن تقتله مثل هذه المهدئات. وعلى الرغم من ذلك فانه ما كان ليستطيع مقاومة التحول الى السياسي العجوز للمسرح والاتجاه الى التدني بمعايره لولا وجود يوريبيديس.

قبل موت سوفوكليس نفسه بأشهر قلائل، مات يوريبيديس في منفاه بمقدونيا. وعلى الرغم من انه سرعان ما أصبح أكثر الشعراء التراجيدين شعبية، وعرضت أعماله ونقل عنها على نحو يفوق أعمال اسخيلوس وسوفوكليس، الا أنه كان وقتذاك لا يزال يلقي رفضاً وتعتاً، بالنظر الى معارضته المبررة لديانة وأخلاقيات مواطنيه الاثينيين. وكان بوسع سوفوكليس، وهو في التسعين من عمره، أن يعود بذاكرته الى «فينيقيات» فرانقوس التي عرضت في ٤٧٦ ق. م. حينما كان سوفوكليس في العشرين من عمره. وقد تغنت هذه المسرحية بانتصار سلاميس العظيم، وقد رعى ئيستوكليس الذي وقفت عبقريته وراء هذا الانتصار الجوقة. وبعد ذلك بأربع سنوات قدم اسخيلوس مسرحيته «الفرس» التي رعى فيها بركليز الشاب الجوقة. والان، حينما بلغ أثينا نبأ وفاة يوريبيديس، قاد الشاعر العجوز جوقته الأخيرة في الموكب، وارتدوا ثياب الحداد تكريماً لمنافسه الذي قضى نحبه.

الفصل الثامن

يوربيديس ونيتشه وسارتر

(٤٨) دفاعاً عن يوربيديس

لم يقدر الشاعر من الطبقة الأولى أن يتعرض للتقليل من قيمته على نحو ما حدث ليوربيديس . وقد كان من سوء طالعهِ أن تسع عشرة من مسرحياته قد بقيت حتى وصلت إلى أيدينا ، بالمقارنة بسبع مسرحيات لكل من اسخيلوس وسوفوكليس .

تمثل المسرحيات الباقية للشاعرين الأكبر سنّاً مختارات مما اعتبر أفضل مسرحياتها . وهناك من الأسباب ما يدعو الى الافتراض بأن معظم مسرحياتهم المفقودة لم تكن أفضل من «الضارعات» أو «سبعة ضد طيبة» أو «أياس» إن كانت في مستواها . فدعنا نفترض أن اسخيلوس وسوفوكليس قد مثلت كل منهما اثنتا عشر مسرحية أخرى مماثلة ، بينما لم يعرف يوربيديس لدينا الا من خلال «السيثيس» و «ميديا» و «هيوليتوس» و «الطرواديات» و «الكترا» و «ايون» و «الباخوسيات» (١) .

ينبغي تحديد الطبقة التي ينتمي اليها يوربيديس بين الشعراء ، شأن سلفيه وكبار الشعراء الآخرين ، بحسب أفضل أعماله . ويتعين كذلك أن نكون ممتنين له للنصيب الذي ساهم به في جعل أفضل مسرحيات سوفوكليس في نطاق الامكان . فكل مسرحيات سوفوكليس السبع الباقية لنا باستثناء اثنتين منها نظمت في اطار منافسة يوربيديس الذي يبدو تأثيره مذهلاً . لكن النقطة المهمة لا تتمثل في «التراقيات» و «فيلوكيتيس» وغيرها حيث يبدو هذا التأثير واضحاً بقدر ما تتمثل في الحقيقة الأكثر أهمية بلا انتهاء والقائلة ان المنافس الشاب ، الذي كان مجدداً عظيماً ، قد حال بين الشاعر العجوز وبين التذني الى النظم الروتيني . فسوفوكليس يكرر نفسه كثيراً حتى في مسرحياته الموجودة بين أيدينا ، وتتمثل الاعجوبة في أنه لم ينسخ نجاحاته ويقلدها بصورة أكبر في ضوء أن اربع مسرحيات أو خمس من مسرحياته السبع قد نظمت بعد تجاوزه السبعين من عمره . ولم تجبر منافسة يوربيديس ووجود شاعر عظيم ذي قدرات نقدية فائقة سوفوكليس على ألا يرضى الا بأفضل ما عنده ، فحسب ، وإنما كان يوربيديس كذلك واحداً من أكثر كتاب الدراما أصالة في كل العصور ، وشكلت أفكاره الجديدة دافعاً للنشاط لا ينضب معينه .

هكذا فإن الاسطورة القائلة بأن التراجيديا قد ماتت على يدي يوربيديس هي على وجه التقريب الوجه الآخر للحقيقة ، فواحدة من روائع سوفوكليس ، وهي «انتيجونا» هي وحدها التي تسبق زمنياً تأثير يوربيديس . كما أن هذا التأثير لم يكن هو ما ظنه نيتشه حينما اتهم يوربيديس بالتفاؤل المناهض للتراجيديا . ولو أن هناك معنى يمكن به أن يكون اسخيلوس أبرز في تأليف التراجيديا من هوميروس وسوفوكليس أبرز من اسخيلوس لكان يوربيديس حقاً «أبرز الشعراء في تأليف التراجيديا» (٢) . والنقطة التي يطرحها نيتشه هنا واضحة ، لكن الصواب يجافيها .

يذكرنا سقراط ، البطل الجدلي للدراما الافلاطونية ، بالطبيعة المنتمية الى أصل واحد وجوهر واحد للبطل اليوربيديسي ، الذي يتعين عليه أن يدافع عن أفعاله بالحجج والحجج المضادة ، وفي غمار هذه

العملية يغامر غالباً بفقدان إشفافنا التراجيدي ، فمن ذا الذي يمكن ان يخطئ في ادراك العنصر التفاؤلي الذي ما ان يتغلغل في عمل تراجيدي حتى يتجاوز تدريجياً أفانيمه الديونيزوسية ، ويدفع هذا العمل قهراً وبالضرورة الى تدمير الذات ، الى وثبة الموت نحو الدراما البورجوازية . ولتأمل في هذا الصدد أقوال سقراط السائرة : «الفضيلة هي المعرفة ، والانسان لا يقع في الخطيئة الا من جراء الجهل ، والسعيد هو من يعتصم بحبل الفضيلة» ففي هذه الأشكال الثلاثة للتفاؤل يكمن موت التراجيديا . ذلك أن البطل الفاضل ينبغي أن يكون ضليعاً في الجدل ، ولا بد أن يكون هناك ارتباط ضروري وجلي بين الفضيلة والمعرفة ، بين اليقين والاخلاق ، الان يتم التدني بالعدالة التجاوزية عند اسخيلوس الى مبدأ «العدالة الشعرية» السطحي والمتغطرس بما يرتبط به من مخلص معتاد . (ميلاد التراجيديا - المبحث الرابع عشر).

هنا تقلب العلاقة بين يوربيديس وسقراط وأفلاطون الى عكسها ، ويساء تماماً فهم كل من أهمية الشاعر والبعد الفلسفي عنده ، وليس هناك دليل على أن يوربيديس كان تحت التأثير المهيمن لسقراط على نحو ما ذهب نيتشه ، وهناك حشد من الأدلة على أنه لم يقبل مقولات سقراط التي يقول عنها نيتشه : «في هذه الأشكال الثلاثة للتفاؤل يكمن موت التراجيديا» .

إننا نجد عند يوربيديس اهتماماً شديداً بالحجج والحجج المضادة ، ولكن ليس هناك أدنى سبب يبرر أن نعزو هذا الاهتمام الى تأثير سقراط ، فتأثير السفسطائيين كاف في هذا الصدد . كذلك يجب أن نتذكر كيف أننا نجد جانباً يعتد به من هذا الاهتمام في «الصفاحات» وفي «انتيجونا» وأن نتذكر كيف أننا نجد جانباً يعتمد به من هذا الاهتمام في «الصفاحات» وفي «انتيجونا» وإن لم يكن الى المدى ذاته . وبينما تشتت مشاعرنا التراجيدية وفرة التجليات الجدلية الباهرة في بعض تراجيديات يوربيديس ، فان هذه الوفرة تصور عادة لا جدوى العقل وعجزه عن الحيلولة دون وقوع المأساة (٣) . وفي هذه النقطة فإن اسخيلوس أكثر تفاؤلاً من يوربيديس .

يقول ارسطو إن يوربيديس قد تعرض للانتقاد لزيادة النهايات التراجيدية عنده بالمقارنة بالشعراء الآخرين (١٣ : ١٥٣) . وكونه لديه نهايات تراجيدية أكثر من اسخيلوس ليس بالأمر المتعذر ، لكن المسرحيات التسع عشرة الباقية تقدم بالفعل صورة مضللة عن الطريقة التي انتهت بها تراجيدياته في غالبيتها . فمن بين المسرحيات السبع التي يوافق معظم النقاد على وصفها بأنها أفضل مسرحياته ، نجد أن اربع مسرحيات تنتهي بمحنة . غير أن المسرحيتين الأقدم ، وهما «السيثيس» و «ميديا» ليستا أقل أهمية ، فالمسرحية الأولى تنتهي نهاية سعيدة ، لكنها قدمت كبديل لمسرحية ساخرة ، وبينما نجد فيها ماثير الضحك من هرقل السكير ، فانها كانت دون شك وعلى نحو لا مجال معه للمقارنة أكثر تراجيدية من أي مسرحية ساخرة . والصورة التي تقدمها للملك هي أبعد ما تكون عن التفاؤل ، وهي تغدو أقل تفاؤلاً اذا ما أدركنا أنها هجوم كاسح على رجال ذلك العصر وكل العصور . وزوجة الملك ،

السيثيس، تنتمي الى المرتبة ذاتها التي تنتمي اليها انتيجوننا وديانيرا، وتلقي بظلمها على بطلات يوريديس التاليات، اللاتي يلقين حتفهن من أجل الآخرين، وقلائل هم النقاد الذين يضعون موضع التساؤل تأثر ديانيرا سوفوكليس بعمق بالسيثيس يوريديس. وأميتيوس بحاجة ماسة الى أن يموت أحد من أجله والالتعّن عليه ان يموت، وهو يتقبل بالترحيب تضحية زوجته بنفسها، ثم يحس بأن الآخرين ينبغي أن يحزنوا لفقدانه زوجته. وهرقل بالفعل يعيدها من العالم السفلي، ولكن من المتعذران نجد أي تفاؤل في هذه المسرحية، فهي بالأحرى تراجيكوميديا مريّة، وربما كانت أول تراجيكوميديا كتبت، ومن المحتمل تماماً أن تكون الأفضل. ومن المشكوك فيه أن يكون أحد قبل شكسبير قد كتب تراجيكوميديا تستحق المقارنة مع السيثيس.

تنتهي «ميديا»، أقدم تراجيديات يوريديس الباقية، بمكيدة machina، لكنها لا تنتهي بـ «عدالة شعرية» فالساحرة المنتصرة تطير مبتعدة دون أن يمسه أحد بأذى بعد أن قتلت زوجة بعلمها الجديدة، وذبحت أطفالها الذين أنجبتهم هي له لأنهم من صلبه كذلك. أين الفضيلة؟ أين السعادة؟ أين التفاؤل؟ وما يجعل هذه المسرحية عملاً عظيماً، بغض النظر عن الشعر، هو مرة أخرى الهجوم الفاضح على قسوة قلوب الرجال وفهم الشاعر المرفه لمشاعر المرأة، وتشديده على أن المرأة البربرية حينها يساء اليها فأنها تتعذب على نحو لا يقل عن أي كائن بشري آخر، والصورة التي رسمها للغيرة المفرطة، وهي الصورة التي ربما لم يسبقه اليها أحد. «وربما تظهر «التراقيات» لا تأثير «السيثيس» (٤٣٨ ق. م) وحدها، وإنما كذلك تأثير «ميديا» (٤٣١ ق. م). بل وربما كذلك «هيوليتوس» (٤٢٨ ق. م) وليس بمقدورنا التأكيد بما إذا كان سوفوكليس قد قصد الرد على «فيورا» و «ميديا» للشاعر الاصغر سناً أو ما إذا كان يوريديس قد أشعرته بالاستفزاز الصورة المثالية لديانيرا، فقد العزم على أن يوضح لأبناء أثينا الكيفية التي تشعر المرأة في إطارها حقاً بالغيرة. وأياً كان الامر فإن المرء قد يذهب الى القول بأن سوفوكليس قد صور الناس على نحو ما ينبغي أن يكونوا، بينما صورهم يوريديس على نحو ما هم عليه بالفعل. (٤)

لقد سبق لنا أن ناقشنا «هيوليتوس» و «الباخوسيات» (المبحث ٤٢ من هذا الكتاب)، ولا تناسب هاتان المسرحيتان ولا «الطرواديات» مع الصورة التي رسمها نيتشه لتفاؤل يوريديس اللاتراجيدي. والنقطة المهمة هنا لا تتمثل في أن نيتشه كان مجرداً من البصيرة، فهو لم يكتب قط عن أي موضوع دون ان يشير الى شيء مثير للاهتمام. والاستثناءات القليلة تشكلها حالات كرر فيها الآراء المسبقة التي قال بها كتاب سابقون، على سبيل المثال، عن النساء. والرأي الذي ذاع في وقت من الاوقات والقائل بأن نيتشه قد ذم في «ميلاد التراجيديا» سقراط لا يمكن اثباته. ومن الغريب ان نلاحظ الانتظام الذي قام في إطاره أولئك الذين وجهوا هذا الاتهام بتجاهل النظرة المفارقة للتراجيديا بشدة التي تبناها أفلاطون، أشهر تلامذة سقراط. ولكن نيتشه كان مفارقاً لانتصاف بصورة متفارقة بالنسبة

ليوريديس ، حيث سقط على الرأي المسبق القديم المناهض لذلك الشاعر الذي هاجمه جوته بالفعل . وقد سبق لنا في نهاية الفصل السادس من هذا الكتاب أن اقتطفنا أهم فقرة في أحاديث جوته مع ايكerman . وهاك فقرة أخرى .

بعد الاشارة الى أن فقهاء علم اللغة التقليديين قد وضعوا منذ زمن طويل اسخيلوس وسوفوكليس في طبقة تعلو بكثير الطبقة التي ينتمي اليها يوريديس ، يقول جوته : « ليس لديّ اعتراض على وجهة النظر القائلة بأن يوريديس له اخطاؤه » لكنه احس بالغضب الشديد حيال معالجة أوجست فيلهلم شليجل A.W.Schlegel ليوريديس : « اذا كان لا بد لرجل معاصر مثل شليجل من انتقاد اخطاء مثل هذا الشاعر القديم العظيم فان اللباقة تقتضي بأن يقوم بذلك وهو جاث على ركبتيه » . (٢٨ مارس ١٨٢٧) .

وتعد فقرة في مذكرات جوته (٢٢ نوفمبر ١٨٣١) أشد تطرفاً . فقبل اربعة أشهر على وجه التحديد من موته دونّ باختصار على عجل هذه الكلمات : « اطالع «أيون» يوريديس مرة اخرى لأستثير منها واستلهم وحيها . ويبدو لي من الغريب ان ارستقراطية فقهاء اللغة قد اخفقت في ادراك مزاياه ، وأقدمت ملتفة بالمناخ التقليدي على جعله في مكانة أدنى من سابقه ، وهي تحس بأن المهرج ارسطو فاينس يبرر موقفها . . هل قدمت كل الأمم منذ عهده كاتباً درامياً يستحق حتى أن يحمل له نعليه ؟ » . إن الحقيقة القائلة بأن «أيون» - وهي تراجيكوميديا رائعة - تعتبر بشكل عام أشد أعمال يوريديس مناهضة لرجال الدين تلقى ضوءاً وافراً على جوته العجوز ، الذي كان قد انتهى لتوه من «فاوست» (كتب الفصل الرابع بعد الفصل الخامس) ومن المؤكد ان قدح جوته الضمني في شكسبير هو أمر غير مقصود ، فاشاراته العديدة الى الشاعر الانجليزي الشهير تشهد على ذلك . ولكن حتى اذا اعتبر المرء يوريديس مجرد الرابع في أعظم شعراء التراجيديا في كل العصور فسيكون من العبث اعتبار ذلك أساساً للانتقاد .

لسوف نقاوم اغراء بحث مسرحياته واحدة اثر الأخرى ، مسلّمين بالضعف ، ولكن مظهرين مراراً وتكراراً كيف أنه «أضحى يوريديس ، وان فاته أحيانا بلاغة الایجاز وإحكام البناء الفني ، أبرز الشعراء في تأليف التراجيديات» (٥) .

(٤٩) «إلكترا» يوريديس

ليست تراجيديا يوريديس التي تفيدنا أكثر من غيرها ان نبحثها هنا باستفاضة هي بأي حال من الأحوال أفضل تراجيدياته : إلكترا . واولئك الذين يريدون الحكم على قدرات الشاعر ينبغي عليهم كذلك أن يبحثوا المسرحيات الست الأخرى التي سبقتها . وتعود الأهمية الفائقة التي تتمتع بها «إلكترا» الى أننا لا تزال لدينا معالجات هوميروس واسخيلوس وسوفوكليس للموضوع ذاته ، وهكذا نتاح لنا فرصة فريدة لمقارنة المواقف المتباعدة للشعراء الأربعة العظام . فضلاً عن ذلك فإن جان بول سارتر قد بنى احدي أنجح مسرحياته على أساس القصة نفسها ، والأمر يستحق عناء مقارنة

يوربيديس السابق لأوانه والبالغ الحداثة، الذي كان أول شاعر عظيم، يشغل الناس، مع واحد من أكثر كتاب الدراما في منتصف القرن العشرين جاذبية.

سبق لنا أن بحثنا بالتفصيل معالجتي هوميروس واسخيلوس لقصة أورست في الفصل السادس من هذا الكتاب، وتم بحث معالجة سوفوكليس لهذه القصة في الفصل السابع. فدعنا الآن نركز على «إلكترا» يوربيديس. على أن نبحت مسرحية «الذباب» لسارتر وتأثير نيتشه الهائل عليها في موضع لاحق، ومن الأخطاء الشائعة أن أهمية نيتشه بالنسبة للتراجيديات تقتصر على كتابه «ميلاد التراجيديات». وبينما يعد تأثيره على الوجودية من الموضوعات المألوفة، وتتعدد الكتب التي تبحث الوجودية، وتضم فصلاً عن نيتشه. وتكتفي هذه الكتب عادة بتقرير أنه كان أحد المهتمين للوجودية قبل أن نقدم عرضاً موجزاً وبأساً في الغالب لفلسفته. ولم يقدر قط لتأثير نيتشه على يسبرز وهيدجر اللذين خصص كل منهما مجلدين وعديداً من المقالات له، أن يحظى بالاهتمام المناسب ولا يزال الدين الذي يطوق به نيتشه عتق سارتر ميداناً مجهولاً.

عرضت «إلكترا» يوربيديس لأول مرة عام ٤١٣ ق.م ولا يسود الاتفاق صفوف الباحثين حول ما إذا كانت «إلكترا» سوفوكليس قد نظمت قبل ذلك أو بعده. وهناك إجماع على أن يوربيديس يسخر في المشهد الذي تتعرف إلكترا فيه أورست من صياغة اسخيلوس للتعرف في «حاملات القرابين». وتعد المسرحيتان اللتان تحملان اسم إلكترا أشد شبهاً إحداهما بالأخرى من شبهها بـ «حاملات القرابين»، لكن الاختلافات بينهما تبلور تجربتي حياة الشاعرين الشديدي الاختلاف. وهذا التباين أكثر أهمية بكثير من تواريخ العروض الأولى، لكن هناك من الأسباب ما يدعو إلى الاعتقاد بأن معالجة سوفوكليس عجلت بها معالجة يوربيديس.

وأخذاً في الاعتبار بأن يوربيديس كان يسخر من اسخيلوس، يبدو من غير المحتمل أنه قد أحجم عن انتقاد فقرات بعينها في «إلكترا» سوفوكليس إذا كانت هذه الأخيرة معروفة له. ويبدو من المستبعد بصفة محددة أنه كان سيسخر من مشهد التعرف عند اسخيلوس على نحو ما فعل لو أن تنوع سوفوكليس على المؤثر المتمثل في خصلة الشعر كان معروفاً له. ولكن لو أن «إلكترا» سوفوكليس كانت قد نظمت بعد «إلكترا» يوربيديس لكان للتعاقب الزمني معنى طيب. ففي صياغة اسخيلوس تعثر إلكترا على خصلة شعر وتشعر تواء باليقين من أن هذه الخصلة هي من شعر أورست لأنها تتشابه تماماً مع خصلات شعرها. وقد اعتبر يوربيديس هذا شيئاً مثيراً للسخرية، ثم التقط سوفوكليس موضوع الخصلة القديمة، وحرص على أن يضيف أنه إضافة إلى ذلك كانت ثمة أدلة أخرى إلى جوارها، لكنه جعل إلكترا رغم ذلك ترفض تصديق أن هذه الخصلة تبرهن على أي شيء وتثبت أن أورست لا يزال على قيد الحياة. وسنقارن بعد قليل فقرتين أخريين تشيران إلى السياق التباسي التاريخي ذاته. وأخيراً، وفي المقام الأول، فليس من المتعذر على الإطلاق أن نتصور أن سوفوكليس

الذي كان على علم بمسرحية يوريديس قد شعر بدافع قوي الى تقديم الكترا على نحو ما فعل ، بسمت بالغة الانسانية ، وعلى قدر هائل من النبل في الوقت ذاته .

سيدور اهتمامنا في المقام الأول على البعد الفلسفي لهذه المسرحيات . وتبدو هنا بجلاء وعلى نحو لا سبيل معه للخطأ نقطة فانت على معظم قراء «اوديب ملكا» : الفارق بين الاسطورة والعقدة ، والحرية التي تمتع بها كل شاعر في تناول القصص التقليدية والطريقة التي تشكل بها الابتعاد عن المعالجات السابقة للمادة ذاتها مفاتيح مهمة لتجربة الشاعر الحياتية .

لقد أجبر إيجيستوس يوريديس إلكترا على الزواج من فلاح ليحول بينها وبين أن تلد بطلاً قد يثار لأجامنون ، ويجلب الفلاح مرتدياً أسماه الى خشبة المسرح ، وهو تجديد كان باعثاً على الشعور بالصدمة في عام ٤١٣ ق . م وقد أثر في «فيلوكيتيس» سوفوكليس . وقد ذكر الشاعران كلاهما ، على نحو لم يفعله اسخيلوس ، أن كليتمسترا قتلت اجامنون مستخدمة بلطة (٧) ، لكن هذه الجزئية لا تعمل بالطريقة ذاتها في المسرحيتين . ومن الجلي أن قصد يوريديس هو مفاضة الشعور بالفرح ، أما عند سوفوكليس فان ذلك يظهر كليتمسترا عتيقة ، حيث قتل أجامنون في مأدبة ، كما هو الحال عند «الأوديسة» .

عند يوريديس ، تقول الجوقة لالكترا إن مهرجائاً سيقام عما قريب ، وإن العذارى سيرقصن فيه (وهي نقطة يلتقطها سارتر) لكن الكترا ترفض المشاركة في الرقص ، وشكواها التي تقول فيها «أمي تقبع متوحدة مع آخر في فراش لطخه القتل» (٨) تلتقط الموضوع الأوديبية ، شأن سوفوكليس (٥٨٥ وما بعدها) وتذكرنا بهاملت . ومن المثير للاهتمام أن نضع الفقرتين احدهما بازاء الأخرى . ففي الفقرة الأولى تتجادل إلكترا مع أمها وتحرضها على قتل أجامنون . وتقول إنه لم يكن أمامه خيار الا أن يقتل ايفيجينيا ابنته وابنة كليتمسترا ، ولم يكن قيامه بهذا من أجل اخيه مينيلوس :

لكن اذا كان - وسأترافع بكلماتك - قد أتى هذا

من أجل أخيه ، فهل ذلك سبب

للقائه حتفه على يدك ؟ وفق أي قانون ؟

إذا كان هذا هو القانون الذي تشريعه للناس

فانتبهى حتى لا تشري لنفسك الهلاك والأسف !

ولو أننا قتلنا أحداً انتقاماً لآخر ،

لكننت أول من يموت اذا مثلت بين يدي العدالة .

لا ، فكّري فيما اذا لم يكن الأمر كله مجرد تعلقة .

الا خبريني ، رجاء ، علام تقترفين الآن

أقبح الفعال بالاضطجاع معه

القاتل الذي تأمرت وإياه في مبدأ الأمر
 لقتل أبي ولتلمي له أطفالاً،
 وأطفالك الأول الاما جد
 نسل الرباط المكرم تطردتهم
 أي أساس للمديح ألقاه في هذا؟ أتقولين ان هذا بدوره انتقام لابنتك؟
 لئن قلت هذا فان ما تأتين يظل شائناً
 وهاك الشاعر الآخر . والكثرا تتحدث ، لكنها هذه المرة تحدث الجوقة :
 الالهة؟ ما من اله أصغى
 لصرختي العاجزة ، أو أطل قديماً
 على أبي الصريع .
 احزنوا مرة اخرى على الموتى الذين راحوا هدرأً،
 احزنوا على الطريد الحي
 السجين في مكان ما من أراض غريبة
 ينتقل عبر أيام خاوية ،
 ويمر من مأوى للعبيد الى آخر
 وأنا كان ينحدر من صلب أب ماجد
 وأنا! ها أنذا في كوخ فلاح
 أبدد حياتي مثلما الشمع تحت الشمس ،
 مطرودة ومبعدة عن قصر أبي
 الى منفى جبلي موحش
 فيما أمني تشنى في فراشها الدموي
 تعابت غريباً في حمى العشق .

من المؤكد أن العديد من القراء سيشعرون بالتيقن من أن الفقرة الأولى هي ليوريديس ، فالاسلوب مغرق في الشربة ، والافكار بعيدة عن الشاعرية ، والاهتمام الجليلي بالحجة والحجة المضادة بالغ البروز ، بينما الفقرة الثانية بقوتها الشاعرية وحسها التراجيدي لا تناسب اللغو الرائج عن يوريديس وحتى الاشارة الى «كوخ الفلاح» قد لا تكون كافية لموازنة هذا الانطباع . غير ان الحقيقة هي ان المقتطف الأول هو من سوفوكليس (٥٧٧ - ٥٩٤) والمقتطف الثاني من يوريديس (١٩٩ - ٢١٢) وبوضوح فان كلا الفقرتين يرد فيما يسمى بترجمات شيكاغو التي حررها ديفيد جرين D.Grene وريتشموند لاتيمور R.Latimore وصياغة «الكثرا» سوفوكليس هي لديفيد جرين ، اما صياغة «الكثرا» يوريديس فهي

لاميلي فيرميولي E. Vermeule .

ويغض النظر عن الزخم الأدبي، فإن المؤثر الهامليتي يعمل بشكل بالغ الاختلاف في المسرحيتين. فيوريديس يستخدمه لتوجيه الاتهام إلى الإلهة الذين تقول الجوقة لإكترا إن عليها أن تحبهم وتصلي لهم، وهذا الاتهام هو من الموضوعات المحورية لهذه المسرحية. وسوفوكليس يستخدم المؤثر ذاته ليضع كليتمنسترا كلية في الجانب الخاطئ وإكترا في الجانب المحق، بحيث يسود الشعور بأن قتل الأم ليس موضوعاً خلافياً. والفقرة المقتطفة من سوفوكليس تقترب حقاً من المحاكاة الساخرة للشاعر الأصغر عمراً، وربما كان القصد منها تفنيدياً: فالمؤثر الذي يعبر عنه يوريديس أولاً يقلب هنا ضده، بالاستعانة بحجة يذكرنا هيكلها بأسره ونغمتها به على الفور. ففي مشهد التعرف، حيث يسخر يوريديس من اسخيلوس، تبدو النغمة السائدة نثرية، وتلوح «إكترا» يوريديس غالباً تعليمية خالصة.

حينما يبلغ العجوز في مسرحية يوريديس أورست بقوله ان النجاح «يعتمد تماماً عليك وعلى المصادفة» (٦١٠) (٩) فإننا نبدو بالفعل أقرب إلى سارتر منا إلى اسخيلوس، والهجوم على الإلهة لا يعتمد على الشعر بقدر ما يمثل محاولة لجعل الجمهور يتأمل بصورة نقدية في وصية أبوللو بقتل الأم. حتى على الرغم من ذلك، فإن يوريديس يظل أبعد ما يكون عن كتابة محاورة سقراطية. فهو كاتب درامي ملهم، يجعلنا نشاهد القتل المزدوج للأم ولا يجيستوس بكل فظاعته التي لا يخفف شيء من غلوائها. وكما هو الحال عند اسخيلوس، وإن لم يكن كذلك عند سوفوكليس، فإن إيجيستوس يقتل أولاً، ويصف رسول القتل فيما يزيد على ثمانين بيتاً قبل أن يختم بقوله ان أورست في طريقه الآن إلى إكترا حاملاً رأس الملك الميت. وحينما يصل أورست وبايلبيديس - الذي لا ينطق بيتاً واحداً - إلى إكترا فإنها تصب اللعنات على الرأس مطولاً.

يتساءل أورست بالفعل " «أنا - هل نقتلها؟» (٩٦٧) وحينما تعرب إكترا عن عدم شكها في ضرورة القيام بهذا، يرد قائلاً: «آه، يا فويبوس بحماسة كبرى أمرت عرافتك» (٩٧١) وأخيراً يحتج قائلاً لإكترا: «ألم يكن شيطاناً ذلك الذي أمر بذلك متنكراً في إهاب الإله؟» (٩٧٩). ويبدو هذا سؤالاً قد يطرحه قارئ حديث حول «الخوف والرعدة» لكيركجور، ولكن أهو سؤال يطرحه شاعر الاستنارة الاغريقية الذي عاصر سقراط والسفسطائيين وتوسيديس لدى معالجته مجدداً لقصة اسخيلوس القديمة عن أورست؟ ان البطل يوافق في النهاية بالطبع على «القيام بالأمر الفظيع» لأن «الإلهة ستجعله كذلك» (٩٨٥) وما بعدها.

وكليتمنسترا لا تقتل دون أن تلقى كلمتها، التي يمكنها فيها أن تدافع عن قضيتها ضد إكترا. وكان يوريديس يجب أن ينظم مثل مشاهد المحاكمة تلك وتقدم «الطرواديات» التي نظمت قبل ذلك بعامين شيئاً قريباً من ذلك في محاولة هيلين الدفاع عن نفسها. ولكن على الرغم من ان هذه المشاهد لا

تخطى بأي جاذبية انفعالية كبيرة فان تعقيب نيتشه الذي اقتطفناه في موضع سابق يخطيء في فهم فحواها « الآن يتعين على البطل الفاضل أن يكون جدياً ». أي بطل فاضل؟ من المؤكد أن المقصود ليس هيلين . كليتمنسترا؟ من الواضح انها ليست المقصودة . فهي أبعد ما تكون عن البطل الفاضل . « الآن يتعين ان يكون هناك ارتباط ضروري وواضح بين الفضيلة والمعرفة بين الايمان والاخلاق » أين الفضيلة؟ أين المعرفة ؟ أين الايمان؟ أين الاخلاق؟ .

إننا لا نستطيع العثور على ذرة من التفاؤل في أي من التراجيديتين ، وتشير هذه المشاهد الجدلية الى استحالة التواصل وعدم أهمية الحجة بالنسبة للفعل . فما عقد عليه العزم قبلاً يتم القيام به عقب ذلك . و« فقدان اشفاقنا التراجيدي » الذي تحدث عنه نيتشه هو أمر واضح وصریح . لكن يوريديس لم يكن معنياً بعواطف جمهوره فحسب ، وانما كان مهموماً ومشغولاً engage بالمعنى الذي حدثنا عنه سارتر . وعند هذه النقطة فان المقارنات مع سارتر أو شو Shaw قد تكون أقل جدوى من العودة بذاكرتنا الى بريخت الذي يطوق يوريديس عنقه بدين كبير .

كان بمقدور يوريديس أن يثير العواطف التراجيدية كأفضل ما يستطيع شاعر القيام به . لكن هذا الموهبة لم ترهه ، ولو أن جمهوره أطلق العنان لدموعه وأحس بالتأثير بعمق قبل ان يمضي أفراد هذه الجمهور الى دورهم دون أن يتبدل شيء فيهم ، وعلى نحو ما كانوا عليه من قبل من ابتعاد عن النقد والتفكير ومن قسوة القلب لأحس الشاعر بأنه قد أخفق . ومن هنا فقد أوقف عامداً كل الانفعالات في فقرات فاصلة بين الفينة والفينة قصد منها جعل الجمهور يفكر ، لا للحظة واحدة فيما أفراده جالسون ، هناك يتأملون المشهد ، ولكن فيما بعد كذلك ، إذا كان هذا ممكناً .

من الواضح أن يوريديس لم يكن يؤمن بأن جمهوره سيرك المسرح أشد حساسية وأعظم تفكيراً وأفضل مما كان عليه . وتشير مسرحياته الى أنه لم يكن يعلق آمالاً كباراً ، على نحو ما فعلت « انتيجونا » سوفوكليس ، ولكنه كان يشعر مثلها بأنه مدين لنفسه ، وأنه يقوم بها يعتقد أنه الصواب حتى اذا كان النجاح غائباً عن الصورة . وكان من شأن حصاد التصفيق عن امتداح وتسليية وادخال السرور على أناس يزدريهم أن يكون شيئاً وضيعاً ، وكان من الأفضل أن ينجرس الجائزة ليحظى بها من هو أقل شاعرية منه وان يحتفظ باحترامه لنفسه .

لم تعد للجوقة في « إلكترا » الوظيفة التي كانت لها في « أجاممنون » حيث تحظى تقريباً بأربعمئة بيت من الأبيات الخمسة الأولى . أما جوقة يوريديس فانها تنشد أربع انشودات ، ولا تقول الا القليل نسبياً ، وهي تصيح : « استحلفكم بالآلهة أيها الأبناء ألا تقتلوا امكم ! » لكن اورست يقتلها دون أن يحير جواباً . ثم تشيد الجوقة بهذا العمل باعتباره يتم عن حق (١٨٩) ، لكنها سرعان ما تدينه باعتباره شيئاً فظيهاً .

يؤكد اورست بدوره الفظاعة المطلقة لهذا العمل ، وتعزف الكترا نغمة الازدواجية . « إنا نريق هذه

السكائب عليها، هي التي نعمت، هي التي نحب» (١٢٣٠ وما بعدها). وفي النهاية يظهر كاستور شقيق الملكة الميت، الذي يستقر الآن في عليين، باعتباره «مخلصاً»، ولكن ليس هناك أثر لما يسميه نيتشه «مبدأ العدالة الشعرية المتخاطر» بـ «المخلص» المعتاد معه» (١٠). يقول كاستور: «لقد مثلت بين يدي العدالة، لكن ما فعلته ليس عادلاً. وفويوس - لكنه ملكي، ما أغباني. حاذق هو، لكن ما طلبه منك ليس بالأمر الحاذق». الآن يتعين أن تطارد ريات الانتقام اورست، لكن الأروبياجوس سترئه بتعادل أصوات القضاء (١٢٦٥): يتفق هذا مع «الصفاحات» لاسخيلوس، على الرغم من أن كل الشراح تقريباً يفترضون أن أثينا اسخيلوس قد اطاحت بالتزام، وربما أريد لها أن تؤدي دور أحد قضاة المحكمة الاثني عشر). ويقول كاستور إن هيلين موجودة حقاً في مصر وإن زيوس قد أرسل شبها إلى طروادة لتثير مذبحة هائلة، وتلك لمسة عتيقة، جرى تطويرها في «هيلين» يوريديس في العام التالي (٤١٢ ق. م). ويوريديس لا يخطئ البشر لكي يمجده حب وعدالة الالهة، بل انه يفلح في الإشارة بوضوح في أبيات قلائل إلى أن كل فظائع وأحوال حرب طروادة لا معنى لها على الإطلاق. يقدر لباليديس، صديق أورست، أن يتزوج إكترا. وقد كان ذلك جزءاً من التقاليد، لكنه ليس شيئاً مبهجاً في تراجيديا يوريديس. فالبطلة عنده تتساعل عما إذا لم يكن لدى كاستور ما يقوله لها، فيبلغها بقوله: «على كاهل فويوس القوي هذه الفعلة الدموية» وهي لا تقبل هذا، فأبولو لم يقل لها أن عليها أن تقتل أمها. وشأن إكترا سارتر فأنها تأسف على فعلتها في نهاية المطاف. وهي إذ تشعر بأن لعنة الأسلاف تحطمها تودع أخاها ومدينتها وداعاً يمزق نياط القلب. لقد عالج اسخيلوس وسوفوكليس ويوريديس هذه القصة، لكن يوريديس كان الوحيد الذي أعطاهما نهاية تراجيدية.

(٥٠) هل كان يوريديس «لا عقلانياً»؟

كان اسخيلوس أكثر اهتماماً بالقضايا الأخلاقية منه برسم الشخصيات، أما سوفوكليس فلم يكن مهتماً صراحةً بالمسائل الأخلاقية، اللهم إلا في «أنتيجونا» التي تعد أكثر جهوده اتساماً بالطابع الاسخيلوسي، والتي تسبق زمنياً تنافسه مع يوريديس. وقد تميز سوفوكليس في رسم الشخصيات وقد جمع يوريديس اهتمامات سابقه العظمين، وأصبح أخلاقياً دؤوباً ومضلِعاً في علم النفس. لو أن هذا المخطط المحكم يعيبه خطأ واحد لقلنا انه لا يضع في الاعتبار بصورة كافية الكيفية التي شكل بها مثال يوريديس إلى حد ما عبقرية سوفوكليس. ولم يقلد الكاتب الدرامي الأكبر سناً تحليلات منافسه النفسية، لكنه حاول الرد عليها بإيضاح كيف أن الإنسان، على الرغم من أنه من لحم ودم، ولا يتخذ أبعداً أسطورية، كالتى تتخذها شخصيات اسخيلوس، يمكن أن يكون بطلاً. وحتى هنا فمن اليسير المبالغة في المفارقة. ففي نهاية المطاف جلب يوريديس بدوره شخصيات بطولية إلى خشبة المسرح، وهي شخصيات لنساء دون استثناء على وجه التقريب. ورغم ذلك فإن التأثير مختلف تماماً: فشهادات يوريديس هن توبيخات حية - ومختصرة - للرجال الذين يحيطون بهن وللجمهور،

وقصده انتقادي، وهو يوجه الاتهام الى القسوة وتصلب القلوب . وشخصيات سوفوكليس البطولية هي شخصيات ملهمة وكما له يثير الارتياح، أما يوريديس فانه يجعل جمهوره يشعر بالضيق والحنج، ليس طبيعياً تماماً أن يبادله الجمهور الرفض وعدم الموافقة؟.

كان الاغريق يحسون بالارتياح مع شخصهم مثل أجاممنون وكليتمسترا وأورست على نحو ما كان المسيحيون في عهد لاحق يحسون به مع ابراهيم واسحق ويعقوب . كانت هذه الأساء مألوفة منذ نعومة الأظفار، فالمرء يعرف القصص ويحس بالألفة معها . وقد أبرز سرد اسخيلوس الرعب الذي كان كامناً في جرائم القتل، لكن كل شيء ينتهي على ما يرام، والمرء يشعر بأنه أفضل حالاً بعد مثل هذا المشهد الشامخ .

الآن هوذا يوريديس يقوم عامداً بانتزاع كليتمسترا وولدها وابنتها من أسس الاسطورة، تماماً كما فعل كيرجور في «الخوف والرعدة» حيث طلب من قرائه أن يجردوا ابراهيم واسحق من هالة الاسطورة وأن ينظروا الى استعداد الأب لذبح ابنه باعتباره مشكلة اخلاقية تثير الاضطراب بصورة عميقة . ولكن، على العكس من كيرجور الذي يظل أبرهام بالنسبة له بطلاً على نحو يفوق ما قبل هذا التأمل، الأمر الذي جعل قيام الكنائس في نهاية المطاف باحتضان الكاتب وضمه الى صدرها أمراً آمناً، فان يوريديس يشير الى أن الشخص المكرسة لا تستحق اعجابنا، وأن الأساطير التي لم يجر التدقيق فيها قد تكون شيئاً ضاراً ومهلكاً.

ولئن كان أبوللو قد أمر الأبناء بقتل أمهم فذلك أمر يتفق معه . هل يؤمن الشاعر بأبوللو؟ إنه لا يؤمن به على نحو يفوق اسخيلوس الذي حارب في ماراثون على الرغم من أن عرافة الرب العظيمة في دلفي قد جذبت الخضوع للفرس . حقا ان الصورة التي يرسمها يوريديس له، وحتى دور الاله الذي يؤديه على خشبة المسرح في «الصفاحات» لا يقصده به اكتساب الاعجاب به، وبلاس أثينا، روح مدينة أثينا، وتجسيد الحكمة، هي أسمى بكثير من الاله العتيق . ولكننا لا نجد عند اسخيلوس، الذي لا يلقي إياهه بالعقل ما يستحقه من تقدير، الرغبة الصريحة ذاتها في توجيه الاتهام الى الاثار الاجتماعية للدين، التي تدفع الشاعر الأصغر سنا . ومن اليسير أن يبالغ في الخلافات بين هذين الرجلين، فليس هناك شيء عند يوريديس يتجاوز تجديفات بروميثوس . لكن عظمة اسخيلوس التي لا مثيل لها تجعل التفكير النقدي غائماً وتوحي بالرهبة والدهشة وبعد انتفاضات هائلة نصل الى الحاضر والى نهاية بهيجة .

ويعد موضوع مشهد التعرف شيئاً هامشياً، ولكن المسألة المطروحة للمناقشة بالنسبة ليوريديس هي ان تراجعديا اسخيلوس تضع الجمهور في حالة غيبوبة . ان ما يتم ايقافه ليس عدم التصديق فحسب وانما التفكير النقدي . فكليتمسترا لديها قضية تطرحها، وحتى بغض النظر عن تضحية أجاممنون بايفيجنيا، فاننا لا ينبغي ان نغفل الاهانة التي وجهها اليها أجاممنون باحضاره كساندرا الى

القصر . وبدلاً من النظر إليها باعتبارها عرافة أسطورية ترقى احاديثها الى شوامخ شعرية لم يصلها أحد قط ، يتعين علينا أن ننظر إليها باعتبارها امرأة أثار وجودها غضب الملكة الشديد . ضاع نفسك موضع الشخصيات المختلفة ، فانك ستجد أن دوافعها باللغة الانسانية . أما بالنسبة للكترا ، فقد أحبت أباهها وليس أمها ، وتلك حالة نموذجية .

ذهب . . . دودز WW. E. Dodds في مقال مبكر ، كتبه قبل وقت طويل من اعتلائه كرسي جيلبرت موراي في اكسفورد ، الى أن يوربيديس ، على الرغم من أنه «عقلاني» بمعنى أنه كان مناهضاً لرجال الدين ، كان على نحو أكثر أهمية «لا عقلانياً» (١١) وقد عنى دودز بهذا أمرين . والنقطة الأولى التي يطرحها ، والتي كرس لها معظم مقاله الموسوم بـ «يوربيديس اللاعقلاني» ، تقدم لي فائدة جلية . فيوربيديس يعارض صامداً المزاعم الثلاثة أن العقل (ما يدعوه الاغريق بالطرح العقلاني او اللوجوس*) وهو الأداة الوحيدة والكافية للحقيقة ، ان هيكل الواقع ينبغي ان يكون في ذاته وبمعنى ما عقلانياً و «أن الخطأ الاخلاقي ، كالخطأ الفكري ، لا يمكن الا ان ينشأ عن اخفاق في استخدام العقل الذي نحظى به ، وأنه حينئذ ينشأ فلا بد أن يكون كالخطأ الفكري ، قابلاً للعلاج من خلال عملية فكرية» (٩٧) .

يوضح دودز هذا بالتفصيل ، لافتاً الانتباه ، على سبيل المثال ، الى كلمات ميديا (١٠٧٨ وما بعدها) حيث تقول : «انني أدرك أي شر أو شك على اتيانه ، لكن عاطفتي thymos أقوى من مداركي ، فالعاطفة هي سبب أسوأ جرائم الانسان . ان عقلها يستطيع الحكم على ما تأتية ، وهو ما تصفه صراحة بأنه «جريمة قتل خبيثة» (١٣٨٣) لكن عقلها لا يستطيع التأثير في فعلها ، ذلك أن ينابيع الفعل تكمن في العاطفة بعيداً عن مطال العقل» (٩٨) .

أما النقطة الثانية التي يطرحها دودز من ناحية اخرى فهي عتيقة ، فهو «يحیی» ما أوضحه في المزاعم الثلاثة السابقة الذكر وما يدعوه بالعقلانية . «كانت الفلسفة مختصرة على هذا النحو في أبرز سماتها المهمة الاسهام الحاسم للاغريق في الفكر الانساني» (٩٧) . «لقد أكد سقراط تميز العقل في حكم الكون وحياة الانسان» وقد أنكره يوربيديس في هذين المجالين كليهما . . . وبعض الفقرات عن العلاقة بين المعرفة والسلوك يبدو على أية حال كرد فعل واع على رأي سقراط أو الاشخاص الآخرين الذين ذهبوا

* اللوجوس : هو ، عند هرقلطس أول القائلين به ، القانون الكلي للكون ، يقول عنه «كل القوانين الإنسانية تتغذى من قانون إلهي واحد : لأن هذا يسود كل من يريد ويكفي لكل ويسيطر على الكل» وقد أخذ الرواقيون بهذا المبدأ ، فقالوا : إن العقل أو اللوجوس هو المبدأ الفعال في العالم ، وهو الذي يشيع فيه الحياة ، وهو الذي ينظم ويرشد العنصر السلبي في العالم ، وهو المادة . (هـ . م .)

مذهب سقراط في التفكير» (١٠٣).

من المؤكد أنه ليس أمراً يقيناً ما إذا كان سقراط قد أكد حقاً أن العقل يحكم العالم . ودودز نفسه يمضي قدماً ليقر بأن «بعض السمات المميزة لرؤيته (يقصد رؤية يوريديس) يبدو بالفعل في «السياتيس» التي عرضت في ٤٣٨ ق . م . ومن المشكوك فيه للغاية ما إذا كان سقراط قد برز كمفكر مستقل في مثل هذا التاريخ المبكر» (١٠٣) ولكن في تلك الحالة قد يكون دودز على خطأ شأن نيتشه الذي اعتقد أن يوريديس قد استمد أفكاره من سقراط . وربما تمثل حقيقة الأمر في أن سقراط الذي تحكي التقاليد القديمة عنه أنه لم يشهد الا مسرحيات يوريديس وحدها . قد دفعه هذا الشاعر الى تطوير طرح مضاد (١٢) ويتسق هذا الافتراض بصورة جيدة مع ما يقوله سقراط في «الدفاع» (٢٢) عن الشعراء : «إنهم يصدّقون ، بناء على قوة شعرهم ، أنفسهم باعتبارهم أحكم الناس في الأمور الأخرى التي ليسوا بالحكماء فيها» ويدعم موقف أفلاطون من الشعراء التراجيدين إعادة التصور التي قمت بها على نحو أفضل كثيراً مما يدعم إعادة التصور التي قام بها نيتشه أودودز .

نادراً ما كان للفلاسفة أي تأثير كبير على الشعراء ، وكون فيلسوف شاب ، قد أثر بصورة حاسمة في شاعر ناضج لا نجد ثغرة في أعماله على الاطلاق ، هو أمر بعيد الاحتمال للغاية ، الى حد أن بإمكاننا أن نستبعده دون مخاطرة . أما الفلاسفة الذين أثروا بالفعل في شعراء مهمين فقد قاموا بذلك بعد موتهم ، ومنهم على سبيل المثال القديس توما الأكويني وكانت نيتشه . أما أن يؤثر شاعر ناضج تحظى أعماله بأهمية فلسفية بالغة في فلاسفة أصغر سناً ، بل وفي بعض معاصريه ، فهو أمر أكثر احتمالاً بكثير . ويقوم تأثير جوته القوي على شلنجر وهيجل وشوبنهاور مثالا بارزاً في هذا الصدد . ورغم هذا ، فإن تأثير يوريديس على سقراط يظل أمراً محتملاً فحسب ، ولكن تأثيره الحاسم على أفلاطون يبدو أمراً لا مجال للنزاع فيه .

لقد سبق لنا أن لاحظنا أن اسخيلوس يقف في منتصف الطريق بين هوميروس وأفلاطون وأن يوريديس يقف في منتصف الطريق بين اسخيلوس وأفلاطون . والحوار بين الكتارا وأمها والمشاهد الأخرى المماثلة لهذا المشهد ليست بالشعر العظيم ولا باللمح المسرحي الشامخ ، لكنها تشير باتجاه جنس فني جديد هو المحاوراة الافلاطونية . ولم تكن محاولة نظم تراجيديا أفضل من تلك التي نظمها اسخيلوس وسوفوكليس ويوريديس بالاحتمال الذي يدعو للتفاؤل . وقد أقدم أفلاطون الذي حاول ذلك على إتلاف هذه الجهود المبكرة حينما قابل سقراط . وكان التحدي الذي حاول أفلاطون التصدي له هو كتابة محاورات فلسفية أفضل من يوريديس من خلال مزاجية موهبة الشاعر بترات سقراط .

ليس الاستنتاج الذي توصل اليه دودز منصفاً بالمرّة ليوريديس : «يعرف المرض الذي لقيت الثقافة الاغريقية حتفها بالفعل من جرائه بأساء عديدة ، فهو يبدو بالنسبة للبعض في شكل خبيث من أشكال النزعة التشككية ، وهو بالنسبة للبعض الآخر شكل خبيث من أشكال النزعة الصوفية . وقد أساء

موراي بالانبيار العصبي . أما الاسم الذي اختاره فهو اللاعقلانية المنهاجية . . . وبالنسبة لي تبرهن حالة يوربيديس على أن نوبة حادة منها كانت تتهدد بالفعل العالم الاغريقي في القرن الخامس ق . م . . . وهو يفصح عن كافة الأعراض المميزة : الخليط الغريب من النزعة التشككية المدمرة مع نزعة صوفية لا تقل عنها تدميراً ، والتأكيد على أن العاطفة ، لا العقل ، هي التي تقرر السلوك الانساني ، واليأس من الحالة ، الذي يؤدي الى التصوف ، واليأس من اللاهوت العقلاني . مما يسفر عن حين جارف الى دين ذي طابع يجمع بين الطقوس والعريضة . وقد حيل مؤقتاً دون حدوث هذه النوبة - ويرجع ذلك في أحد جوانبه الى نمو الفلسفة السقراطية - الافلاطونية . . . وقد لقيت العقلانية الاغريقية حتفها على مهل . . . (١٥٣) .

اعتقد نيتشه أن العقلانية قد وضعت حدا لعصر اليونان العظيم ، ووجد العقلانية عند سقراط وأفلاطون ويوربيديس . أما دودز فيلقي اللوم على اللاعقلانية ويعتبر سقراط وأفلاطون تنويعاً للعبقرية اليونانية - ولكن يوربيديس يقف مرة أخرى في الجانب الخاسر . وكما لاحظ جوته منذ وقت طويل فان فقهاء اللغة التقليديين - الذين كان نيتشه واحداً منهم حينما كتب «ميلاد التراجيديا» - يتحاملون على يوربيديس .

لنفترض للحظة أننا لا نتساءل من الاسباب التي أمانت الثقافة الاغريقية - وهو تشبيه مضلل وموضع تساؤل الى حد كبير اذا ما تأمله المرء - وإنما نتساءل بالأحرى عما اذا كانت المزايم الثلاثة التي تشكل العقلانية هي مزايم حقيقية ، فاذا لم يكن أي من هذه المزايم حقيقياً ، وهو ما أعتقده ، فإن يوربيديس يغدو أكثر حكمة من الفلاسفة العقلانيين . فأى عقل ذلك الذي يعتبره الفلاسفة هذه الأيام «كافياً» لاكتشاف الحقيقة كلها ، وخاصة حينما يوضع العقل بازاء الادراك الحسي (دودز ٩٣)؟ ومن الذي يعتقد أن كل الأخطاء الأخلاقية يمكن علاجها عن طريق «عملية فكرية» بصورة محضة؟ واذا كان اللاهوت العقلاني ليس سليماً فلم لا نسند الى شاعرنا فضل رفضه واستنكاره؟ .

لما كانت رؤيتي قريبة من الرؤية التي يتهم دودز يوربيديس بها ، فقد يتم اعتباري من مناصري يوربيديس ، وليس هذا بمقام سوق الحجج التفصيلية ضد نوعية العقلانية التي يمجدها دودز . ولكن ينبغي علينا على الأقل أن نلاحظ أن معياراً مزدوجاً يكمن في هذا الانتقاد ليوربيديس : وشأن هيجل ونيتشه ، فهو طريفة جيدة ، أما سوفوكليس فليس كذلك . ومن المؤكد أن سوفوكليس لم يكن عقلانياً بالمعنى الذي قصده دودز ، فهو لم يكن يؤمن بالمزايم الجوهرية الثلاثة كما لم يكن يثق في اللاهوت العقلاني ، ولكن لا طائل من استخدام أوصاف على مثل هذا النحو من السلبية لدى الحديث عن سوفوكليس .

ليس كتاب دودز الصادر في وقت لاحق تحت عنوان «الاغريق والعقلاني» أكثر حكمة من مقاله الباكر فحسب ، وإنما هو كذلك مساهمة متميزة في فهمنا للثقافة الاغريقية . وليس مقاله الباكر عن «العقلانية

ورد الفعل في العصر الكلاسيكي» أكثر تمثيلاً لمجمل أعماله من تمثيل «ميلاد التراجيديا» لنيتشه في سميت تألقه . وتعد الطبعة التي أصدرها دودز من «الباخوسيات» والمزودة بمقدمة وتعقيب من الأعمال الرائعة . لكنه ينبغي أن يكون واضحاً أننا نلزم يوريديس ظلماً بينا حين نربط بينه وبين «الانهيار العصبي» . ودون إيمان يسوده التفاؤل بأن بمقدوره رد مد الخرافة الذي راح سقراط بعد موت الشاعر بسبع سنوات بين ضحاياه ، وخلال حياة الشاعر ربما من المحتمل أن هذا المد دفع اسخيلوس إلى المنفى ، ودون شك دفع بانكساجوراس بروتاجوراس إليه ، خاض يوريديس غمار الحرب مع جمهوره طوال عمره ، ومات في منفاه الاختياري .

وربما يثير كون سوفوكليس قد ظل أثيراً عند الجمهور حتى في مثل ذلك العهد التساؤلات حوله . لكنه قاد جوقته حداً على يوريديس حينما بلغ نبأ وفاة الأخير إلى أثينا . وقد وجدنا في مطالعنا لـ «أوديب ملكاً» وبالطبع لـ «التراقيات» كيف أنه كان بعيداً عن كل من الخرافة الرائجة و «العقلانية» .

(٥١) تأثير نيتشه على مسرحية «الذباب»

قد يبدو بحث مسرحية «الذباب» Les Mouches لسارتر جنباً إلى جنب مع «إلكترا» يوريديس قفزة هائلة ، دون أن يقتصر ذلك على الزمن وحده . ومن الأمور المألوفة التقليل من أهمية سارتر ككاتب مسرحي . وغالباً ما يتم إسقاط «الذباب» من الحساب ، كما لو كانت مجرد واحدة من تلك المسرحيات الحديثة العديدة التي تضم تعديلات لتراجيديات اغريقية . وبينما لا تبدو غالبية مثل هذه الأعمال الدرامية جديرة بالمقارنة بناذجها الاغريقية القديمة ، فإن مجرد الحقيقة القائلة بأن كاتباً درامياً قد اختار موضوعاً سبق أن عاجله شعراء تراجيديون عظام لا تتدنى بالضرورة بعمله إلى مجرد مستوى المعارضة الفنية . فقد قام يوريديس بهذا مراراً وتكراراً ، وكذلك الحال بالنسبة لسوفوكليس ، بل وحتى اسخيلوس . وفي عدد من مثل هذه الحالات اكتسبت العقدة والشخصيات الأهمية الإضافية المستمدة من التجديدات المقصودة والاختلافات المطروحة بصورة بليغة .

يشبه سارتر في «الذباب» يوريديس في عدم ترك مرتبة أسطورية لشخصياته ، وكذلك في اهتمامه بعلم النفس . وهو شأن يوريديس ناقد اجتماعي مثقل بالهموم ، وهو فيما يقول بعض النقاد لا عقلاني ، وبحسب البعض الآخر عقلاني (١٣) (يتعين الآن أن يكون واضحاً أن مثل هذه الأوصاف لا تقدم لنا يد العون تماماً كاصطلاحات تفاؤل وتشاؤم) وسارتر أكثر إغراقاً بلا انتهاء في عدم التوفير والاحتشام من يوريديس ، والمرح مبثوث في سائر أرجاء عمله . وبينما يشترك مع اسخيلوس ويوريديس في أن له اهتماماً فلسفياً قوياً ، فإنه يتفق مع سوفوكليس على أن القتل المزدوج للآم وإيجيستوس كان مبرراً بصورة واضحة ، وأن أورست قد أعاد الحرية وأنه هو البطل (وليس إلكترا ، التي تندم على ما أتت في النهاية) .

يهاجم سارتر ، شأن يوريديس ، الدين . لكنه ، على عكس يوريديس يجده في صف الطغيان . وسارتر

يجلب زيوس الى خشبة المسرح ، ويهاجم المسيحية ومبدأ الخطيئة الأصلية .
لجميع دوافع بالغة الانسانية ، تثير الاهتمام ، ووحده يمضي أورست بغير دوافع : فجرمتا القتل
للثان يقترفها هما على وجه التقريب ما يسميه أندريه جيد A. Gide بـ «الاعمال المجانية gratuits
actes وهو اذ يشعر بالسأم من التجرد والعزلة يسعى إلى الالتزام ، ويقبل التزاما يستعيد ، على الأقل
للحظة ، حرية شعبه وكرامته ، على الرغم من أن لدينا كل الأسباب التي تحذونا الى الشك في أن
الشعب سيستفيد كأقصى ما يستطيع من هاتين الهديتين .

لقد اقترينا من الفارق المحوري بين «الذباب» وكل الصياغات الاغريقية لهذه القصة منذ هوميروس
وحتى يوربيديس . فأورست عند سارتر لا تحركه الرغبة أو الواجب نحو الانتقام لأبيه . واذا أردنا
فهم هذا التجديد المحوري ، فأننا سنجد في فلسفة سارتر عونا على ذلك ، على نحو يقل عما سنجده في
فلسفة نيتشه . وقد كان تأثير نيتشه هائلا حتما على مسرحية «الذباب» وقد توضح فقرات قلائل من
هذه المسرحية ذلك ، فقرب نهاية الفصل الثاني - اللوحة الأولى - المشهد الرابع يقول أورست ، «هناك
طريق آخر - طريقي . . . لا بد لي أن أهبط - أتفهم؟ أهبط بينكم . . . » .

«افترض أنني حملت على كاهلي كل جرائمهم . افترض أنني أردت أن أكتسب لقب «سارق الذنب»
وأن أراكم على نفسي كل ندمهم . . . » (١٤)

هنا نجد أصداء الفقرات الثلاث المختلفة الآتية المستقاة من نيتشه (١٥)
«هذا طريقي . فأين طريقك؟ - هكذا أجبت أولئك الذين سألوني «الطريق» . ذلك أن الطريق - ذلك
لا وجود له» .

«لا بد لي أن أهبط الى الأعماق ، على نحو ما تفعلين في المساء حينما تمضي وراء البحر ومع ذلك تظلين
تجليين النور الى العالم السفلي ، أنت أيتها النجمة البالغة الثراء . لا بد لي مثلك من الهبوط ، من النزول ،
على نحو ما قال الانسان الذي أرغب في النزول اليه» .

«لو أن الها سيهبط الى الأرض ، فما ينبغي عليه الا أن يفعل الخطأ ، أن يحمل على كاهله الذنب لا
العقاب . ذلك وحده سيكون جديراً باله» .

ان المقتطف الأخير من «انساني ، انساني جداً Ecce Homa لا يعدو أن يكون جوهر «ذباب» سارتر .
والسخرية من المسيحية يتم توسيع نطاقها في المسرحية ، ويصبح أورست شخصا مخلصا عظيما مناهضا
للمسيحية ، بطلا نيتشويا حقا . وحتى «طنين الذباب السام» نجده في «هكذا تكلم زرادشت» الجزء
الأول ، الفصل الذي يحمل العنوان «في ذباب السوق» .

فلنبحث عقب ذلك فقرة من الفصل الثاني - اللوحة الثانية المشهد الخامس ، حيث يحدث زيوس
ايحيستوس قائلا :

«أتعلم ما اذا كان سيحدث لأجائمنون لو لم تقتله؟ كان بعد ثلاثة أشهر سيلقى حتفه جراء السكتة

الدماغية على صدر جارية حسناء، لكن جريمتك خدمت أغراضى . . . لقد نظرت الى فعلتك باستفطاع وتنصلت منها . ومع ذلك فيا للفائدة التي جنيتها منها! فمقابل قتل واحد انغمس عشرون ألفا غيره في الندم»

قارن ذلك بما يرد عنه نيتشه في كتابه «شفق الآلهة Twilight of the idols الفصل الأول: ١٠ حيث يقول: «لا تستديموا» الجبن» حيال أعمال المرء لا تدعوها في وضع حرج بعد ذلك! فتأنيب الضمير شيء لا يليق» وفي ارادة القوة The will to power (٢٣٤): «تأنيب الضمير: مؤشر الى أن الشخصية ليست على قدر العمل». ولكن ليست هناك كلمتان قصيرتان يمكنهما تقديم فكرة مناسبة عن تأثير نيتشه عند هذه النقطة . وكل من موقف سارتر الذي يبعث عمدا على الشعور بالصدمة حيال الموت باعتباره شيئا طبيعيا على نحو جوهرى وموقفه من مشاعر الذنب هما مناهضان بعمق للمسيحية ونيتشويان .

وليس موضوع ترك عمل المرء «في وضع حرج بعد ذلك» بالنقطة العابرة في المسرحية: فهذا هو ما تفعله الكترا في النهاية، بينما يقاوم أورست بعناد هذا الاغراء وبذلك يرتفع الى مرتبة البطولة .

فقرتنا الثالثة من مسرحية «الذباب» تأتي من المشهد التالي (المشهد السادس) فايغيستوس وقد نالته الطعنة يسأل أورست: «أحقا أنك لا تشعر بالندم؟» ويرد أورست: «الندم؟ لماذا؟ إنني أفعل الصواب» «وقد يبدو سطحياً أن سارتر يقف ببساطة الى جانب سوفوكليس ضد اسخيلوس ويوريبيديس، ولكن في الحقيقة فان معارضة الندم، لا في هذه الحالة المحددة التي يعتقد فيها أورست أنه «يفعل الصواب» وانما بصفة عامة تماما، هي على وجه التقريب شيء جوهرى في مسرحية سارتر تماما كالفكرة القائلة بأن احتمال المرء للدين عمل أكثر نبلا بكثير من تقبل العقاب فحسب . حقا إن الفكرتين تنتمي احدهما الى الأخرى، وهما ليستا بالفكرتين المستمدتين من سوفوكليس، وانما من نيتشه . وأورست هو شخص مخلص لأنه يزيل مشاعر الذنب من نفوس الناس .

في «هكذا تكلم زرادشت» تختصر احدى النغبات الدالة لفلسفة نيتشه على نحو محكم في هذه الكلمات: «ان يخلص الإنسان من الانتقام، ذلك بالنسبة لي جسر يفضي الى الأمل الأسمى . . .» (٧: ٢) . وتأنيب الضمير يفهمه نيتشه (وفرويد) (١٦) باعتباره شكلاً من أشكال الانتقام يمارسه المرء ضد نفسه . ولكن في «الذباب» نجد معارضة الانتقام بالمعنى الواضح والعادي أكثر وضوحاً من الهجوم على مشاعر الذنب .

دعنا الان نلتفت الى حوار أورست مع زيوس قرب نهاية الفصل الثالث - المشهد الثاني . يصف أورست ادراكه المفاجيء لحريته: . . . لم يبق شيء في السماء، لا خير ولا شر . ولا أحد يصدر لي الأوامر فيهب به زيوس: «عد الى رحابنا، عد . انظر كم أنت وحيد، حتى أحتك تحلت عنك» . وعلى الفور تذكر كتاب نيتشه، «وراء الخير والشر» حيث يشدد على أن الانسان هو الذي يعطي نفسه

خطأه وصوابه ، ويؤكد على الوحدة التي تحل على أولئك الذين يغادرون القطيع وقيمه المزعومة التي منحها له الرب . قارن على سبيل المثال «هكذا تكلم زرادشت» «في الطريق الى الخالق» :

«كل وحدة ذنب» ، هكذا يتكلم القطيع وحينما تقول : «لم يعد لي ضمير مشترك معكم» سيكون ذلك رثاء وعذاباً ولكن أترغب في المضي في طريق عذابك الذي هو الطريق الى نفسك؟ أتسمي نفسك حراً؟ حرّ ممّ؟ وكما لو كانت لذلك أهمية . . . حرّ ممّ؟ أتستطيع أن تعطي نفسك شرك وخيرك . . . ؟ هكذا تلقى النجمة الى الخواء والى تنفس العزلة الجليدي . . . سيأتي حين من الدهر تدفعك العزلة الى السأم . . . هناك مشاعر تسعى الى قتل الانسان الوحيد ، فان لم تنجح في ذلك فلا بد لها هي ذاتها أن تموت . ولكن أقادر أنت على هذا - على أن تكون قاتلاً؟» .

في الجزء الثالث «على جبل الزيتون» ، يسخر نيتشه من أولئك الذين يجذرونه من العزلة نائحين : «سيعجمده جليد المعرفة حتى الموت!» فيقول : «الوحدة يمكن أن تكون ملاذ المريض ، والوحدة يمكن كذلك أن تكون ملاذاً من المريض» .

حينما يناشد زيوس أورست أن «يعود» يرد عليه هذا بروح نيتشوية قائلاً : «لن أعود في ظل شريعتك ، فقد حكم عليّ ألا تكون لي شريعة إلا شريعتي . . . ذلك أي انسان ، يا زيوس ، وكل انسان لا بد أن يبتكر طريقه» .

عندما تعلن الكترا ندمها يظل أورست «مخلصاً للأرض» (زرادشت - المقدمة - ٣) ويعيد الى أذهاننا «انساني ، انساني جداً» (٢ : ١٠) «ان وصفتي للعظمة في الكائن الانساني هي Amor Fati : ألا يرغب المرء في ان يختلف شيء لا الى الأمام ولا الى الوراء على امتداد الأزل» و«شقق الآلهة» (٩ : ٤٩) : «مثل هذا الروح الذي غدا حراً (عبارة تناسب أورست على نحو رائع) يقف وسط الأكوام بقدرية فرحة مترعة بالثقة . . . أنه لا يعود يمارس النفي» .

هكذا يقول أورست لزيوس : «اني لا أكرهك . فماذا تكون أنت بالنسبة لي؟» وأخيراً : «حياة الانسان تبدأ عند الجانب الآخر من اليأس» . وهذه العبارة الأخيرة قد تذكرنا بالمقاطع الثلاثة الأخيرة في مؤلف نيتشه الموسوم بـ «قضية فاجنر» Contra Wagner وفي المقام الأول بـ «المفتتح» الجميل الذي يعد من أجمل ما كتب نيتشه على الإطلاق (١٧) . حقا ان التشبيه الأخير في «الذباب» وهو الخاص بعازف الناي الأرقط استخدمه كذلك نيتشه مرارا فيا يتعلق بالانسان المثالي وبسقراط وبنفسه (١٨) . ولكن كفانا من مثل هذه الاشارات .

ولأن سارتر نفسه فيلسوف ، فقد افترض الجميع فيا يبدو أن مسرحياته ، ومن بينها «الذباب» لا بد أن تجسد فلسفته . لكن «الذباب» لا تحالف فلسفة سارتر الماركسية التي قال بها في الخمسينيات من عمره ، أي بعد أقل عشرين عاما من كتابته لهذه المسرحية ، وانما هي تحالف كذلك فلسفته في محاضراته الشهيرة بعنوان «الوجودية نزعة انسانية» التي ألقاها في عام ١٩٤٦ ، أي بعد ثلاث سنوات من كتابة

«الذباب» وقد ذهب سارتر وقتها الى القول بأنه : «ما من شيء يمكن ان يكون أفضل بالنسبة لنا ما لم يكن أفضل بالنسبة للجميع» وأنه «إذا . . . قررت الزواج والانجاب فعلى الرغم من أن هذا القرار ينطلق من موقفى ، من عاطفتي أو رغبتى ، فأننى بهذا لا ألزم نفسى فحسب ، وانما ألزم الانسانية ككل بممارسة الزواج الاحادي» (١٩) ومن المؤكد أن أخلاق «الذباب» أكثر فردية بكثير وأقل اتساماً بالطابع الكائني ، وبكلمة واحدة فانها أخلاق نيتشوية . كما أننا لا نجد أخلاق «الذباب» في الوجود والعدم Being and Nothinness أو لا مفر No Exist التي أكملت في العام ذاته ، فهذه الاخلاق لا نجدها الا في «الذباب» وفي كتابات نيتشه .

تمثل المسرحية شيئاً شديداً الغرابة . فقد كتبها فيلسوف ، لكنها تجسد أخلاق فيلسوف آخر ، هو يقينا أول انسان يرد ذكره في «الوجود والعدم» والانسان الذي تم الاعتراف منذ وقت طويل بتأثيره الحاسم على الوجودية .

وحسب الاتهام القديم الذي وجهه سقراط الى الشاعر ، فإن سارتر حينما كتب «الذباب» لم يكن يعرف بصورة كاملة ما يقوم به ، وربما كان الهامه غير مدرك في أحد جوانبه ، وهو يعرض الصور والانطباعات التي تلقاها حينما عكف على قراءة نيتشه ، ومن المؤكد أن «الأخرون هم الجحيم» وهي أشهر فقرة في «لا مفر» وربما في كتابات سارتر بكاملها هي صدى غير مدرك لقول نيتشه : «لم يعد يعرف غثيانا آخر غير الآخرين» (٢٠) .

كذلك كان لنيتشه ، الذي تتسم كتبه بمثل هذه السمة الفنية المذهلة ، تأثير هائل على ستيفان جورج S George وريلكه Rilke وكريستيان مورجنشترن C.Morgensern وجوتفريد بن G. Benn وتوماس مان T. Mann وهرمان هس A.H. Hesse وجيد Gide ومالرو Malraux وكامو . ويعد آخر أعمال كامو الكبرى حقاً ، وهو «السقوط» The Fall قريباً من «الذباب» ومن نيتشه ، بقدر ما تمثل هجوماً على مشاعر الذنب وبصفة خاصة على مبدأ «السقوط» المسيحي . وقد فشل معظم النقاد في فهم هذا العمل ، لأنهم على العكس من كامو لم يكونوا متعمقين في فهم نيتشه . لكن هذا الكتاب من الممكن مطالعته باعتباره تاريخ حالة لإرادة القوة لمريض يجد أن التعاليم المسيحية القائلة بأن كل البشر مذنبون وخطاءون قد صيغت على قدر احتياجاتهم ، لانها تسمح لهم بالشعور بأنهم أسمى ممن هم أفضل منهم فالضعاف بينما هم يحتجون على تفاهتهم يطلون من على أولئك الذين يرفضون الاقرار بمدى غرقهم في الذنب . حقا ان بطل الضد في «السقوط» لا يمكن فهمه بمعزل عن مفهوم إرادة القوة الذي يشار اليه من طرف خفي باستمرار . وهذا الكتاب أكثر اتساماً بالطابع النيتشوي حتى من «الذباب» .

(٥٢) هل «الأيدي القذرة» و«الذباب» تراجيديتان؟

«الذباب» مسرحية نثرية وأكثر اتساماً بالطابع التعليمي من المعالجات القديمة للموضوع ذاته، لكنه من الممكن الذهاب الى القول بأن هذه المسرحية لكونها مكتوبة نثراً بكاملها تعد أكثر تماسكاً من «الكتر» يوربيديس التي تثير الفقرات التعليمية العديدة فيها المزيد من القلق. وسارتر ككاتب درامي ليس، بالطبع، في المرتبة ذاتها التي يحتلها يوربيديس كما أنه كفيلسوف لا يوضع في مرتبة واحدة مع أفلاطون. ومع ذلك فإنه يوحى بالمقارنة مع كل منهما، وكانت النقطة المقصودة هنا ستغدو أكثر وضوحاً لو أن سارتر قد هجر الفلسفة ليكتب المسرحيات، بدلاً من ترك كل من الفلسفة وكتابة المسرحيات من أجل الصحافة. وحتى على الرغم من ذلك، فإن أحداً آخر لم يكتب مثل هذه الأطروحات الفلسفية الأكاديمية ذات المستوى الفني الرفيع وكذلك مسرحيات جيدة كذلك التي كتبها سارتر. فهو يحتل في قصة التراجيديا والفلسفة مكانة فريدة.

ومن المثير للسخرية أن الفلسفة في «الذباب» ليست فلسفة سارتر. لكن «لا مفر» و«الأيدي القذرة» Les mains sales أكثر اتساماً بالطابع الفلسفي. ومعظم الموضوعات الفلسفية المطروحة في هاتين المسرحيتين هي موضوعات سارتر. وربما لهذا السبب في أحد جوانبه لا نحس باغراء يدفعنا الى أن نطلق على أي من هاتين المسرحيتين اسم التراجيديا. وتدور أحداث «لا مفر» في الجحيم، وتتناول موضوع اللعنة الأبدية، وقد يقال إنها أكثر سكونية بكثير من «برومثيوس» وتتناول «الأيدي القذرة» موقفاً تراجيدياً شبيهاً بموقف «يوليوس قيصر»: فهناك رجل يمعن التفكير في أن يقتل من أجل الصالح العام سياسياً أصبح ينظر اليه باعتباره رجلاً عظيماً حقاً جديراً بعميق الإعجاب. لكن المعالجة ليست تراجيدية، وأنا هي مخاطب الى حد كبير العقل لا الوجدان. ومن الواضح أن هذا مقصود ومتعمد، فشان برتولد بريخت، لم يكن سارتر يرغب في إثارة الاشفاق والفرح أو قدراً كبيراً من الانفعال، وأنا كان يؤثر تقديم غذاء للفكر. غير أنه على هذا المستوى يبدو أرفع قدراً بكثير من بريخت.

على الرغم من أن قصد بريخت، الذي تمسك به بشدة، هو جعل الجمهور يفكر، إلا أن غرضه كان الاقناع كذلك، وفي غمار محاولته القيام بالأمرين معاً لم يفلح في القيام بأي منهما. ويرجع ذلك في أحد جوانبه الى أنه كان شديد الحرص على الاقناع، كما يرجع في جانب آخر الى أنه كانت تعوزه موهبة عظيمة في تناول الأفكار. و«الأفكار» التي جرى التعبير عنها في مسرحياته هي عادة بعيدة عن الحلق بصورة متزايدة، وتتمسك بالتبسيط (٢١). ومن ناحية أخرى، فإن سارتر يبدو حاذقاً الى أقصى الحدود، وخاصة في «الأيدي القذرة» التي تعالج موضوعات تناوّلها بريخت بدوره (٢٢).

كان قصد بريخت بالطبع أن يصل إلى الجماهير، لكنه لم يحقق ذلك قط. ومسرحيات سارتر تتم مطالعتها على نطاق أوسع بكثير من مسرحيات بريخت، وتوفّر أعداد كبيرة حقاً من الطلاب بقراءة مسرحيات سارتر خارج إطار المقررات الدراسية.

دعنا نبتعد عن القول بأن سارتر يفتقر الى القدرة على ابداع شخصيات فاتنة . فليس بالإبداع القليل الشأن أن تتم دعوة القارئ الى ان يكون انتقاديا وتأمليا ومفارقا للانفعال ، والتخلص من الشعور والعناصر الداعية للاشفاق ومع ذلك اقناع القارئ بأن احدى الشخصيات في مسرحية ما هي رجل عظيم متميز في ادراكه للحقائق السياسية وككائن بشري . ويعد أويدريه في «الأيدي القذرة» ابداعا متميزا . ونحن «نشاهد» تألقه على نحو لا يحدث لنا قط مع جاليليو عند برنخت . ومع ذلك فإن موت أويدريه لا يتم الشعور به باعتباره شيئا تراجيديا ، فهو جزء من محاولة ناجحة الى حد بعيد ، لايضاح كم هو صعب أن نوضح السبب في قيامنا بأهم الأشياء التي نقوم بها ، وكيف أنه أمر مشروع أن نخلع معنى على أعمالنا بعد وقوعها .

والالهام الجوهرى مستمد ، مرة اخرى ، من نيتشه : «تكريما لشكسبير - إن أجهل ما استطعت قوله تكريما لشكسبير كإنسان هو هذا : لقد كان يؤمن بروتوس ، ولم يلق ذرة واحدة من الشك على مثل هذا النوع من الفضيلة . وقد خصص أفضل تراجيديته له - وهي لا تزال يطلق عليها الاسم الخطأ - ولأشد تجسيدات الأخلاق الرفيعة فظاعة . ان استقلال الروح هو موضع النقاش هنا عندئذ لا يمكن أن تكون هناك تضحية أكبر مما ينبغي ، فحتى أعز الأصدقاء بالنسبة للمرء ينبغي أن يكون قادراً على التضحية من أجل هذا الاستقلال ، على الرغم من أنه قد يكون أجد البشر وزينة الدنيا وعبقريا لا نظير له . . . والقمة التي يضع قيصر عليها هي أدق تمجيد أمكنه أن يريه لبروتوس : فبهذه الطريقة وحدها يرفع أعرق مشكلاته الى قمة هائلة ، لا تقل عن قوة الروح التي كان بمقدورها قطع مثل هذه العقدة . . . وقد جلب في هذه التراجيديا شاعرا الى خشبة المسرح مرتين ، وصب مرتين مثل هذا الازدراء المطلق نافذ الصبر عليه ، بحيث بدأ ذلك كصرخة ، صرخة ازدراء الذات . . . وعلى المرء أن يترجم هذا عائداً به الى روح الشاعر الذي كتبه» .

إن هذه الفقرة الواردة في كتاب نيتشه الموسوم بـ «العلم المسرور» (المبحث ٩٨) لا تقف وحدها . ففي «قضية فاجنر» (المبحث الثاني) يقتطف نيتشه صرخة دون جوزيه الأخيرة التي يجتسم العمل بها : نعم . قتلتها ،

أنا - معبودتي كارمن !

مثل هذا المفهوم للحب (وهو المفهوم الوحيد الذي يليق بفيلسوف) هو مفهوم نادر : «فهو يرفع العمل الفني فوق الالاف من الأعمال الفنية» .

في المشهد الأخير من «الأيدي القذرة» يقول هيجو الذي قتل أويدريه : «لقد أحببت أويدريه ، يا أولجا ، أحببته أكثر مما أحببت أي إنسان في هذا العالم» ولكن موقف سارتر في هذه المسرحية من نيتشه ليس ما هو عليه في «الذباب» ، فهو يقترب أكثر من موقف يوريديس من الأساطير القديمة . وسارتر يحاول أن يتصور بالتفصيل ما يشعر به الناس حقا وما يفكر ون فيه حينما يقومون بأعمال يتم فيها بعد

بسهولة اضعفاء الطابع الرومانسي عليها. أي نوع من البشر ذلك الذي يتعين عليه أن يظهر قوته الروحية بالقتل؟ حينما كتب نيتشه عن «يوليوس قيصر» كان يفكر في قطيعته مع فاجنر، على نحو ما تم ادراكه منذ زمن بعيد. وسارتر لا يبدو من النظرة الأولى وكأنه يطالع تجاربه الخاصة في موقف تراجيدي قديم، ويبدو أنه يحذو حذو يوريديس في القاء نظرة عن كثب على بروتوس حديث. غير أن شخصية بروتوس تذكرنا بالشاعر الذي صب عليه شكسبير قدرا هائلا من الازدراء بحيث بدأ ذلك كصرخة، صرخة ازدراء الذات.

هيجو: ليست لدي موهبة للقيام بأي شيء
أويديريه: لديك موهبة الكتابة.

هيجو: الكتابة! كلمات! دائماً كلمات! (٦: ٢).

كلمات! دائماً كلمات! ان عنوان سيرة الحياة الذاتية التي كتبها سارتر وهو «الكلمات» Les Mots يبدو كصرخة جريئة. وقد أعرب سارتر أكثر من مرة عن شعوره بأن كتابة الفلسفة والمسرحيات بينما الآخرون يتصورون جوعاً تبدلوا له عبثاً. وقد كان بمقدوره أن يكيل عناصر استدعاء الشفقة لهيجو فيجعلنا نشعر بأن موته في نهاية المسرحية هو حدث تراجيدي. وربما كان هناك شيء مواز لفيرتر عند جوته، نوع من الصورة الكاركتيرية للمؤلف: فلا بد لفيرتر وهيجو من أن يموتا ليتيحاً لجوته وسارتر أن يواصلوا الحياة. ولكن بيها ألهمت «الام فيرتر الشاب» The suffering of the young Werther بسلسلة من عمليات الانتحار، فإن «الأيدي القذرة» لم تثر انفعالا يمكن ان يوضع موضع المقارنة مع هذه السلسلة، لماذا؟

ان الوعي بالذات والسخرية يتم المضي بهما بعيداً في هذه المسرحية، بحيث أننا نغدو أقرب الى «هاملت» منا الى «يوليوس قيصر» ولكن هاملت، الذي يشبهه هيجو في تأخير مراراً للقتل الذي يقال له ان عليه القيام به، وهو شخصية تراجيدية، حتى وهو يتوجع من أنه: «يتعين أن أعري (كعاهرة) قلبي بالكلمات» (١٣). وعلى الرغم من أن العديد من الفقرات في «هاملت» تعبر الحدود الى الكوميديا، بل والفارس على وجه التقريب، وعلى سبيل المثال المشهد (٢٤) الذي يتساءل فيه بولوينوس: «ماذا تقرأ يا مولاي؟» فإد هاملت: «كلمات، كلمات، كلمات» وهاملت يتحدث معظم الوقت بشعر شامخ، وعلى الرغم من اكتسابه فإننا ندفع باتجاه الشعور بأن الأحداث والمصارع التي نشهدها هي أعمال لحظة عظيمة. وقد كان من اليسير نسيباً جعلنا نقتنع بأن الحدث في «الأيدي القذرة» هو حدث ذو أهمية كبرى، ولكن هذا هو على وجه الدقة ما لا يسمح لنا بأن نشعر به.

يعمل سارتر، شأن بريخت وشو وابسن، في اطار متابعة يوريديس بأكثر مما يعمل في متابعة شكسبير، وقليلة هي أخطاء صمويل جونسون التي يركن إليها على نطاق واسع، كما هو الحال بالنسبة لمفهومه الغريب، القائل بأن التراجيديا والكوميديا «لا يربطهما الا القليل جداً، بحيث أنه لم يكن هناك في

صفوف الاغريق او الرومان كاتب واحد جرب النوعين معا» (٢٥). فقد كتب كل شعراء أثينا التراجيدين العظام المسرحيات الساخرة، ولم يكتب يوريديس الكوميديات (هيلين) فحسب، بل كتب ما يسميه جونسون في الصفحة ذاتها «الدراما المختلطة» (وبصفة خاصة «السيثيس» و «أيون») ويتفق معظم الشراح على أن خطاب بالاس أثينا في نهاية مسرحية «أيون» يتباين تماماً مع مشاعر يوريديس ويكتسب سمة الفارس على وجه التقريب. فالشاعر لا يعود بعد يشعر بالحاجة إلى أن يكون صريحاً، فإذا لم نكن قد أدركنا وجهة نظره في الوقائع التي تعرض علينا حتى ذلك الوقت، فإننا لن ندركها الآن. والانطباع الذي نخرج به هو أنه أشد مرارة من أن يلجأ إلى الاتهامات والترجمات وأنه يؤثر السخرية. وهذا يتفق بصورة كافية مع النغمة السائدة في المسرحية بأسرها بحيث أنه يغدو فعالاً، ومع ذلك فإنه يقدم ذروة قوية وغير متوقعة.

لم يدفع اسخيلوس وسوفوكليس السخرية قدما إلى هذا الحد قط، كما لم يقم شكسبير بذلك، اللهم الا في «ترويلوس وكريسيدا» التي تحمل شيئاً من نكهة يوريديس. غير أن يوريديس أكثر حداثة، في العديد من الجوانب، حتى من شكسبير. فهو أكثر امتلاء بعدم الثقة بالاسلوب الطنان والتقاليد والنبل المزعوم، وهو يواصل النظر بصورة انتقادية إلى العقد التي يستخدمها، مباعداً بينه وبينها من خلال المقدمات والتعقيبات الصريحة التي تضع فيها الشخصيات في مسرحياته القصص القديمة موضع التساؤل، وتشير سخريته إلى فقدان الأمل والايان.

فلنضع موضع الاعتبار «ايفيجينيا في أوليس» ليوريديس. ليس بمقدورنا أن نتعجب بما فيه الكفاية من حداثةها. ويشابه هيكل مسرحية «أمير هامبورج Prinz Von Homburg» لهانريش فون كلايست * H. Von Kleist (١٨١٠) وهي واحدة من أكثر المسرحيات الألمانية حظاً من الشهرة والترحيب، عقدة يوريديس بصورة وثيقة. فالأمير، شأن ايفيجينا، قدره الموت، وهو يخوض غمار أشد ألوان الخوف من الموت فظاعة، وأخيراً يعقد العزم على أن يموت بشجاعة، ولكن في اللحظة الأخيرة عينها يحال دون وقوع الكارثة. ورغم ذلك فإن يوريديس أكثر حداثة بلا انتهاء، دون أن يرجع ذلك فحسب إلى كون «ايفيجينيا» هي «دراما مختلطة»، فهو، على العكس من كلايست، يظل مبتعداً على نحو ساخر عن الحسم البطولي النهائي، مشيراً بوضوح إلى أن الرؤية المجيدة لبطلته هي وهم. وقد نتساءل عما إذا كان بمقدور الشاعر أن يصدق ما يدع البطلة تصدقه ولكنه يبقى دون شك، حينما تطلب من أمها كليتمسترا في النهاية التأكد من أن أورست سيكبر ويصبح رجلاً قوياً وحينما

* كلايست: بيرند هاينريش فيلهلم فون (١٧٧٧ - ١٨١١) شاعر وكاتب درامي ألماني، يعتبر واحداً من رواد حركة «العاصفة والاندفاع» التي أضفت طابعها على الرومانسية الألمانية طويلاً. ورغم قصر عمره ومحدودية ما كتبه فقد كان لانهجته تأثير كبير. وقبل أنه ترك بصمة قوية في أعمال كافكا. ولكن حياته نفسها كانت أبعد أثراً، فبعد أن وصل إلى حافة الجنون أطلق النار على حبيبته هنريته نوجيل ثم انتحر (ه.م.م).

تبهل إليها ألا تكره أجامنون . ونحن ندفع باتجاه الشعور بأنه ما من شيء سيتحقق على النحو الذي تعتقد الشاهدة الشابة الجريئة أنه سيحدث . ويجري تذكيرنا بحماس الجوقة البالغ الأنثوية في بداية المسرحية للسفن العظيمة وكل أولئك الرجال الذين يفترض أنهم من البواسل .
ان مثل هذه الدرجة الرفيعة من الوعي بالذات والسخرية ، وهذا البحث الذي لا هوادة فيه مما يعد نبيلاً ومثل خيبة الأمل الشديدة تلك تذكر المرء بمغيتوفيليس جوته في «فاوست» . وليس هناك الكثير مما يستدعي المقارنة به قبل القرن العشرين .

غير أن يوربيديس يقدم على نحو يفوق جوته ، دع جانباً إبسن ، معاناة هائلة على خشبة المسرح - في «إفيجينيا» و «أيون» كذلك - ولا يتردد في كتابة فقرات تثير الاشفاق بعمق . أما سارتر فإنه لا يسمح لنفسه بمثل هذا الانغماس الانفعالي . وفي الفصل الأخير من «الأيدي القذرة» يقول هيغو : «لقد عشت طويلاً في تراجيديا» و «ماذا لو كان الأمر كله كوميدياً؟» و «آه ، هذا فارس» . ونحن نشعر طوال الوقت بأن سارتر يرفض أن يحول مسرحيته إلى تراجيديا ، ويتساءل مع هيغو عما إذا لم تكن كوميدياً أو فارس ، عما إذا لم تكن الحياة في أفضل أحوالها يمكن النظر إليها كنوع من الفارس . لكنه لن يمنحنا التطهير الذي يهبه الضحك ، فهو حريص على استكناه أغوار المشكلات وجعلنا نفكر بها .

هل «الذباب» تراجيديا؟ من المحتمل أن معظم القراء سيقولون إنها ليست كذلك ، لأن النهاية ليست تراجيدية . ومع ذلك فإننا نسمي «الأورستية» و «إلكترا» سوفوكليس تراجيديات على الرغم من أنها لا تنتهي نهايات تراجيدية ونهاية «الذباب» أكثر حظاً من الطابع التراجيدي بكثير من نهاية صياغتي اسخيلوس وسوفوكليس لهذه القصة . ولكن الشرط الضروري لكون مسرحية ما عملاً تراجيدياً لا يتمثل في أنها تنتهي على نحو سيء ، وإنما في أنها تقدم على خشبة المسرح معاناة بالغة الحدة والزخم بحيث أنه ما من نهاية يمكن أن تمحو هذا الانطباع من أذهاننا . ولما كان قد أصبح من غير المألوف أن تقدم على خشبة المسرح عذابات كتلك التي تعاني منها كساندرا ، بروميثيوس ، أياس ، فيلوكتيتيس ، هرقل والكترا ، فإن الخاتمة غير التراجيدية نادراً ما تتساق مع التراجيديا ، وبصورة متزايدة أصبحت النهاية هي التي يتعين أن تحمل وقر التراجيديا .

إن الانطباع الكلي في «الذباب» هو انطباع بالتأمل المفتقر للتوقير والاحتشام أكثر مما هو انطباع بـ «السامي باعتباره قهراً فنياً للفظيع» وبينما اسخيلوس وسوفوكليس نظراً في جرأة إلى التدمير اللفظي لما يسمى بتاريخ العالم وكذلك قسوة الطبيعة» (٢٦) فإن سارتر يحدثننا بأن «الحياة تبدأ عند الجانب الآخر من اليأس» . واليأس يؤخذ باعتباره أمراً مسلماً به ، جنباً إلى جنب مع الحقيقة القائلة بأنه مبرر بصورة مناسبة ، فما يعرض علينا على خشبة المسرح ليس العذاب المذهل الذي يؤدي إلى اليأس وإنما هو الشاب الذي ينتصر على اليأس . ذلك هو السبب في أن هذه المسرحية ليست تراجيدية . وبينما نجد أن روح نيتشوبه فإن المسرحية تفتقر إلى شعر العذاب الذي كان نيتشه نفسه أحد المتضلعين فيه . وقد يشعر المرء

بأنه يود أن يقول لسارتر، كما قال نيتشه لنفسه يوماً: «كان ينبغي أن تغنى»، هذه الروح الجديدة، لا أن تتحدث» (٢٧). وعلى الرغم من أن سارتر، على العكس من نيتشه، قد كتب مسرحيات، إلا أن نيتشه، على العكس من سارتر، كان شاعراً.

لقد ذكر نيتشه أنه مما ينتمي إلى جوهر التراجيديات الإغريقية كونها استجابة لـ «عبث الوجود» وانتصاراً على الغثيان (Ekel) (٢٨). فالمعاناة تصبح جميلة و«كظاهرتين جماليتين فحسب يعد الوجود والعالم مبررين للأبد». وهذا القول وهو إحدى النغيمات الدالة على «ميلاد التراجيديات» (مدرج في المبحث الخامس) هو من الأقوال المميزة لنيتشه الرومانسي في مرحلته المبكرة، وسارتر يعد على نحو يفوق نيتشه في مراحلها الأخيرة يعد -رومانسياً. ومع ذلك، فإن النقطة التي يطرحها نيتشه الشاب هي، باعتبارها وصفاً للتراجيديات الإغريقية والشكسيرية، نقطة أجيد التقاطها وطرحها: فعدابات أبطال سوفوكليس: الكثر وأنتيجونا، وأياس وأوديب يعبر عنها بشعر بالغ الروعة، إلى حد أن القراء والمشاهدين يشعرون بالتححر عاطفياً وهم يكتشفون كلمات تعبر عن حزنهم الأخرس، ومعيشة مثل هذا الجمال البديع، على الرغم من أنها «لا تبرر» العذاب، إلا أنها تحقق تصالحنا مع أنفسنا، على الأقل بصورة مؤقتة.

ليست لدى سارتر رغبة في تحقيق تصالحنا مع العالم. وسرعان ما سيقبل رأي كارل ماركس ويغير العالم، لكنه ككاتب مسرحي -وعلى عكس بريخت- لا يبدو وكأن لديه آمالاً كباراً في تحقيق ذلك. وربما كانت «الذباب» دعوة للعمل. ومن المؤكد أنها حينها عرضت للمرة الأولى في ظل الاحتلال النازي تضمنت تحدياً للكف عن التخبط والتمرغ في حمأة مشاعر الذنب ولوم الذات والشعور بأن المرء يستحق قدره البائس، لكن المخلص أورست، هو شخصية فردية نيتشوية لا تدين بشيء لماركس. وسارتر يمسك في «لا مفر» و«الأيدي القذرة» بمرآة أمام البشر -أو هو بالأحرى يضع البشر في قاعة مرايا، فنرى كل حدث ودافع وإحساس في عدد كبير من المناظير بحيث أن التأثير يقترب من الكوميديا، لكننا لا نسمح لنا قط بالتراخي وحسم التوترات التي لا تطاق في إطار الضحك. إذ يرغب باستمرار على التساؤل. فسارتر هو أكثر الكتاب المسرحيين اتساماً بالطابع السقراطي.

ومن اليسير بعد أن قرأناه أن نرى أن نيتشه كان مخطئاً في افتراض أن وفرة الجدل هي بالضرورة مؤشر للتفاؤل. ونحن لا نعود ننظر إلى يوريبيديس بالطريقة التي نظر بها نيتشه إليه، وإنما باعتباره أخاً لنا. وحتى إذا لم تكن مسرحيات سارتر تراجيديات فإن العديد من مسرحيات يوريبيديس هي كذلك. هل يعني ذلك أنه لا يزال من الممكن كتابة التراجيديات في عصرنا كذلك؟ قبل أن نواجه هذا السؤال يتعين علينا أن نأخذ في الاعتبار شكسبير وآراء بعض الفلاسفة الآخرين.

الفصل التاسع شكسپير والفلاسفة

(٥٣) اختبار الفلاسفة

من بين الفلاسفة الستة الكبار الذين تناولوا التراجيديا مطولاً ركز افلاطون وأرسطو ونيشيه اهتمامهم على التراجيديا الاغريقية، ورغم اهتمامه بهذه التراجيديا فإن نيتشه لم يغفل شكسبير. وقد اهتم هيوم وهيجل وشوبنهاور بصورة متعادلة بالاغريق وشكسبير. وحتى الفلاسفة الالمان الثلاثة لم يتعرضوا للتراجيديا الالمانية الا بإشارات عابرة.

وقد يكون اختبار هؤلاء الفلاسفة الستة في مواجهة إبسن وسترابندبرج أو مسرحيات القرن العشرين أمراً مثيراً للاهتمام، ولكن لن يكون من الانصاف انتقادهم لعدم انصافهم لأعمال كتبت بعد موتهم. وبما أن أحداً منهم لم يناقش مطولاً كورني أو راسين أو وضع أيأ منها في مرتبة شكسبير أو الاغريق فانه يبدو من المناسب بالنسبة لنا ان نركز على شكسبير. ولإي أفضل الأهتمام بشيء من الدقة بعدد قليل من الشعراء على تناول العديد منهم بصورة موجزة. ولو أن أحداً غيري طبق منهاجي على راسين أو إبسن لرحبت بمثل هذه الدراسات. وفي غضون ذلك يبدو من الواضح ان مسرحيات راسين هي تراجيديا، وان كان من المحتمل أنها من نوع مختلف عن تراجيديا الاغريق أو شكسبير. وسواء أطلقنا على بعض مسرحيات إبسن اسم التراجيديا أو دعوناها، على نحو ما كان يفعل، باسم آخر مثل Schau Spiele الأعمال الدرامية أو سمينها مسرحيات فحسب، فان ذلك ليس بالأمري الأهمية الكبيرة. ومن المؤكد أن لها بعدا فلسفياً يستحق الاستكشاف. ومن المحتمل أن تكون الدراسات، التي تلقي الضوء على ذلك أكثر أهمية من التصنيفات الضافية السابقة على داروين وغير التاريخية للأنماط.

ومن المشروع، بالطبع، ان نميز بين أنماط التراجيديا. وقد أدى الافتراض بأن التراجيديا كافة تنتمي الى نمط واحد هو نمط «أوديب ملكا» الى احداث ضرر كبير. لكنني أميل الى الاعتقاد بأن التصنيفات الأكثر فائدة هي تلك التي ترتبط بأساء الشعراء: الثلاثيات الاسخيلوسية، التراجيديا الشكسبيرية، وهلم جرا. وفي بعض الأحيان يكون من الأمور المفيدة كذلك تجميع مجموعة مسرحيات شاعر ما كنوعية فرعية.

في هذا الفصل، اقترح تدقيق «النظريات» الكبرى في مواجهة التراجيديا الشكسبيرية. وليست هناك حاجة لإدراج أفلاطون، فمن الواضح أنه ما كان ليوافق على شكسبير بأكثر مما وافق على التراجيديا الاغريقية، وسيكون مما لا طائل وراءه ان نتناول بالتفصيل اعتراضاته مرة أخرى.

قد يبدو من الانصاف استبعاد أرسطو بدوره، لكنها واحدة من سخریات التاريخ أن بعض أفكار أرسطو عن التراجيديا تنطبق، فيما يبدو، على شكسبير بشكل أفضل من انطباقها على اسخيلوس أو سوفوكليس. ومن هنا فاننا سنبدأ بأرسطو، ثم نمضي الى هيجل، هيوم، شوبنهاور، ونيشيه، وفي غمار التعويض عن استبعاد أفلاطون نختم بنظرية حديثة.

وعلى امتداد الفصل سيكون اهتمامنا منصبا على تجربة شكسبير الحياتية (١) بصورة أقل من اهتمامنا بوجهات نظر الفلاسفة. وحيثا انتقدت مفاهيمهم على أحسن وجه دون الاشارة الى شكسبير فإننا لن نجره الى حديثنا.

يدور الخلاف حول عدد مسرحيات شكسبير التي يمكن ان تعتبر تراجيديا. لكن هناك اجماعا فيما

يتعلق بالمسرحيات التسع التالية وترتيبها الزمني التقريبي: روميو وجوليت، يوليوس قيصر، هاملت، عطيل، الملك لير، مكبث، انطونيو وكليوباترة، كوريولانوس، تيمون الأثيني (٢) ومن بين هذه المسرحيات التسع فإن هاملت، عطيل، الملك لير، ومكبث تعد على نطاق كبير روائع شكسبير. وينظر الى هاملت والملك لير باعتبارهما تشكلا في ذاتهما نوعية خاصة.

وقد يضيف المرء الى هذه المجموعة الكاملة مسرحيتين اضافيتين، تندرجان معا ضمن، «المسرحيات التاريخية» في الطبعة الصادرة في ١٦٢٣، ولكن جرى تعريفها بأنها تراجيديات لدى ظهورها لأول مرة في عام ١٥٩٧، وهما «ريتشارد الثالث» و «ريتشارد الثاني». وقد كتبت «ريتشارد الثاني» بعد فترة قصيرة من «روميو وجوليت». أما «ريتشارد الثالث» فهي أقدم هذه المسرحيات الإحدى عشرة، وقدمت للمرة الأولى في عام ١٥٩٣.

وربما يكون بمقدورنا أن نتبع على نحو عام العرف السائد الذي جرى على تنحية «تيتوس أندرونيكوس» جانبا، حيث ينظر اليها بشكل شامل باعتبارها جهدا غير ناضج وأقل قيمة سبق تراجيديات شكسبير الأخرى. فلم يقدر لشكسبير قط ان يصبح مثالا للاقتضاب، لكنه وجد في «تيتوس» فيما بعد مادة كافية لثلاث تراجيديات عظيمة: فقد قسم أندرونيكوس الى لير وكوريولانوس، وأرون الى عطيل وإياجو. وهناك العديد من الأبيات الرائعة في «تيتوس أندرونيكوس». ولكن سيكون من قبيل قلب الأمور رأسا على عقب جعل هذه المسرحية وسيلة اختبار للتراجيديا.

أطلق على «ترويلوس وكريسيدا» وصف «مسرحية تاريخية» في الصفحة التي تحمل العنوان حينما طبعت للمرة الأولى في ١٦٠٩، ولكنها أبرزت باعتبارها كوميديا في المقدمة، وفي طبعة ١٦٢٣ دعيت بالتراجيديا، لكنها وضعت بين المسرحيات التاريخية والتراجيديات. ويتعين علينا أن نصفها بأنها تراجيكوميديا أو كوميديا سوداء.

إن أي نظرية في التراجيديا لا تنطبق على «هاملت» و «الملك لير» هي موضع تساؤل الى حد كبير. ومن ناحية أخرى فإن الفيلسوف الذي ينصف «هاملت»، «الملك لير»، «عطيل»، «مكبث» جدير بالاستماع اليه بمزيد من التوقير، وإذا كان حديثه يلقي الضوء كذلك على المسرحيات الخمس الأخرى وربما على «ريتشارد الثاني» و «ريتشارد الثالث» فإنه يستحق المزيد من الاجلال. دعنا نبحت الان عددا من «النظريات» الفلسفية، مخصصين مبحثا لكل نظرية.

(٥٤) أرسطو وشكسبير

تتنزع تراجيديات شكسبير كافة الاشفاق والرعب، وأولها في هذا الصدد «الملك لير» تليها «هاملت». ومن شأن اصطلاحي «الرحمة pity» و«الخوف fear» أن يكونا مضللين. وتنطبق مناقشتنا الواردة في المبحث ١٨ من هذا الكتاب والتعريف بالتراجيديا الذي أوردناه هناك على تراجيديات شكسبير على نحو لا يقل عن انطباقهما على تراجيديات اسخيلوس وسوفوكليس ويوريديس. وهكذا يبدو أن من المعقول أن نطلق على أي مسرحية تحرك بقوة المشاعر التي وصفناها اسم تراجيديا.

يعد ترتيب أرسطو النسبي للعناصر الستة التي وجدها في التراجيديا أقل اقناعا في حالة شكسبير منها في حالة التراجيديا الاغريقية. وما رفع شكسبير فوق مستوى كل الشعراء التراجيديين الآخرين الذين

جاءوا في أعقاب الاغريق لا يتمثل في ترتيبه للاحداث أو معالجته للعقدة، وانما بالاحرى - اذا تمسكنا بمقولات أرسطو - في تصويره للاخلاق وفي مقولته، أو كما ينبغي أن تؤثر القول، شعره، فعقدة «هاملت» على سبيل المثال هي أبعد ما تكون عن أن تعد مثالا للتنظيم المحكم، لكن شخصية البطل برهنت على جاذبية لا تقل عن جاذبية أي شخصية في الأدب العالمي، وفي اطار اللغة الانجليزية فان بعض مسرحيات شكسبير الأخرى هي وحدها التي تنافسها في شعرها.

لا يعني هذا القول بأنه لا أهمية على الاطلاق للعقدة. فالحقيقة القائلة بأنها تلمس وتكتشف العديد من العلاقات الانسانية المهمة هي في مقدمة الاسباب التي تكمن وراء التأثير الذي تركه المسرحية. ومع ذلك فان ترتيب الأحداث، الذي اعتبره ارسطو بالغ الأهمية، على الرغم من ان سوفوكليس لم يعتبره كذلك على نحو ما رأينا «أوديب ملكا» تعد الاستثناء وليس القاعدة يتسم بأنه أعد كيفما اتفق.

إن ما ينطبق على الدرجة الرفيعة لـ «هاملت» ينطبق كذلك، وإن لم يكن بالصورة المدهشة ذاتها، على تراجيديات شكسبير الأخرى. وليس هناك شيء بالغ الثورية في هذا الزعم، فبسبب معالجة شكسبير للعقدة أساساً، اعتبر في وقت من الأوقات همجياً بالمقارنة بكتاب التراجيديات الاغريق والفرنسيين.

تنتهي كل تراجيديات شكسبير بمحنة، ومع استثناء وحيد وهو «هاملت» هناك انتقال من «النعيم الى الشقاوة». وفي «هاملت»، كما هو الحال في «انتيجون» لا يتاح لنا قط أن نرى شيئاً من النعيم أو السعادة (٣).

لقد كان مثال شكسبير العظيم هو الذي اقنع العديد من النقاد بأن التراجيديات ينبغي أن تنتهي بصورة سيئة، وقد كان ذلك من الواضح بحيث انهم قرروا أنه لا بد أن يكون أرسطو بدوره قد اعتقد ذلك، وما كان يمكن ان يكون قد قصد ما قاله بوضوح في الفصل الرابع عشر من كتاب «فن الشعر».

لا يرجع عدم الارتياح الذي يستشعره معظم النقاد المحدثين وهم يواجهون الفصل الرابع عشر من كتاب «فن الشعر» الى الحقيقة القائلة بأن ارسطو يعرب هنا عن تفضيل قاطع للتراجيديات التي في حالة تعادل كل العناصر الأخرى تنتهي بنهاية سعيدة، فالمنافسة في الفصل الرابع عشر لا أهمية لها بالنسبة لشكسبير. ومن المفترض أن الفعل الذي يثير الخوف والرحمة هو قتل أب أو طفل أو أخ، ثم ينظر في أربعة احتمالات، الأمر الذي يعتمد على ما اذا كان الفعل قد تم القيام به من عدمه، وما اذا كان الوسيط يدرك في الوقت المناسب هوية الضحية المقصودة. غير أنه في تراجيديات شكسبير لا يوشك بطل أو بطلة قط على قتل أب أو طفل أو أخ، وهذا النوع من التعرف الذي يتحدث عنه أرسطو مطولاً لا مكان له بالتالي اطلاقاً في هذه المسرحيات.

والشخصيات التي تحمل على محمل الخطأ والتصرفات الفعلية هي من السمات المنتظمة لكوميديات شكسبير. وقد اعتبر بالفعل ضروب الفوضى والخلط الصارخة شيئاً كوميدياً، وتعتمد عقد كل كوميدياته على وجه التقريب عليها. غير أنه بمعنى ليس حرفياً تماماً يتضمن بعض التراجيديات كذلك عمليات تعرف، واذا مددنا معنى «التعرف» بما فيه الكفاية فان كل التراجيديات ستضمن عمليات تعرف.

وفي «الملك لير» لا يتعين علينا أن نمد المعنى كثيراً لنقول ان الملك العجوز يصل الى تعرف الشخصية الحقة لكل من بناته الثلاث، ولكي يتعرف جلوسستر الشخصية الحقة لكل من ابنيه. وبالمثل فان

تيمون يتعرف عدم جدوى من كانوا أصدقاء له ، ويتعرف عطيل براءة ديدمونة وخبث اياجو . وفي هذه المسرحيات الثلاث تعد عمليات التعرف جوهرية ، وتأتي بعد فوات الأوان ، ولو أنها جاءت قبل ذلك لما حلت المحنة بساحة أحد .

في هذه المسرحيات لا تعد الخاتمة التراجيدية شيئاً حتمياً على الإطلاق ، فنحن لا نواجه بمواقف تمثل مازقاً شديداً العمق . مثل مأزق أنتيجونا أو مأزق أوديب في «أوديب ملكا» أو «اورست في «حاملات القربان» وإنها الخاتمة ترجع الى الأخطاء الفادحة في الحكم التي تبدو لنا اذا أمعنا التفكير فيها مما يمكن تجنبه تماماً .

تعد حالة «هاملت» مختلفة . اذ يتعين علينا تحديد معنى «التعرف» بصورة أكبر لكي ندرج فيه جهد الأمير للتأكد تماماً من ان اباه قد قتل حتماً بيدي الملك الحالي على نحو ما تدعوه الأسباب للاعتقاد . هنا يعطل السعي وراء تعرف ثابت لا يدع للشك مجالاً للوصول الى النهاية ، ويطلق المسرحية ، ويتيح المجال لوقوع عدد كبير من الاحداث . ويشبه موقف هاملت الى حد قليل موقف اورست اذ يتعين عليه الانتقام لأبيه وقتل الغاصب ، ولكنه ليس ملتزماً ولا خطة لديه لقتل أمه ، من هنا فلن يكون هناك ما هو تراجيدي بمجرد قيامه بأداء واجبه . ويتمثل ما يجعل الخاتمة تراجيدية في أن معظم الشخصيات الرئيسية تلقى حتفها ، ويبقى هوارسثيو وحده ليقص علينا نبأ المذبحة . ومرة اخرى فإن هذه المحنة الهائلة ، التي تؤدي بحياة هذا العدد الكبير من الناس ، لم تكن بالأمر الحتمي ، وإنما احدثتها سلسلة من ضروب الخلط والمؤامرات . وأنا أبعد ما أكون عن افتراض ما ذهب اليه كثير من النقاد من أن «هاملت» أو «الملك لير» أو هما معاً يمثلان عمليتين فاشلتين ، فمعظم الاشياء التي تعيب ، فيما يبدو ، عقديتها يمكن ان يقال إنها تعيب العالم الملىء بالخلط والفوضى والتعقد ، والمحن تنبع من أخطاء يمكن تجنبها ، وليس للمصارع وألوان العذاب منبع واحد واضح . والعقدة غير التقليدية لـ «هاملت» تعكس تجربة حياتية غير تقليدية .

لـ «مكبث» عقدة أبسط كثيراً . ويكرس هذا ، جنباً الى جنب مع تحقق ما تنبأت به العرافات ، تشابهاً سطحياً مع «أوديب ملكا» ، لكن مكبث ، على العكس من أوديب ، لا يقوم بمحاولة دائبة على الإطلاق لارتكاب الجريمة . حقاً ان الساحرات يتنبأن بأنه سيصبح ذات يوم ملكاً ، والقرار بأن يصبح ملكاً على وجه السرعة يقتل الملك العجوز في رقاده ، وهو في ضيافة مكبث ، يرجع كلية الى مكبث وليدي مكبث . انه لا يستعصي على التبرير أخلاقياً فحسب ، وإنما هو يصور على أنه عمل شديد الفظاعة ، ويتمثل ما يحول دون ان يصبح البطل مقززاً تماماً في الجمال المذهل للشعر الذي يتحدث به . ليس هناك ورطة أخلاقية كذلك التي يضع فيها سوفوكليس أوديب أو أنتيجونا ، وأقرب شيء الى التعرف هو ادراك مكبث أن معنى أجزاء من احدى النبوءات ليس هو ما ظنه من قبل .

من بين تراجيديات شكسبير الباقية هناك ثلاث لها بؤرة مزدوجة بدلاً من بطل واحد . وفي التراجيديات الثلاث تتناولان عشاقاً يشار الى هذا حتى في العنوان . ولكن «يوليوس قيصر» التي تنقسم الى جزئين ويلقى قيصر مصرعه في منتصفها تستدعي المقارنة مع عقدة سوفوكليس الثنائية البؤرة .

ما الذي كان حرياً بأرسطو أن يعتقده فيما يتعلق بتراجيديات شكسبير؟ لو أنه ألف كتابه «فن الشعر» بعد موعده بألف عام لكان كتاباً مختلفاً تمام الاختلاف، ولتناول بمزيد من التحرر شكسبير على نحو ما فعل مع سوفوكليس، ولكان حافلاً بإشارات جديدة. ولكن نتائج «فن الشعر» الذي كتبه بالفعل واضحة غاية الوضوح. يقول أرسطو إن العقد المزدوجة الرؤية أدنى درجة من العقد التي تحقق وحدة فعل أقوى. ومن وجهة النظر تلك فإن «مكبث» ربما تكون أفضل تراجيديات شكسبير (بحسب أرسطو على الدوام) لكن البطل شديد الاغراق في الشر. ومع ذلك فإنه أفضل من ريتشارد الثالث الذي يبلغنا عند البداية بأنه «مصمم على أن يرهق على أنه غدا» ومكبث يبدو لنا نبيلاً حينما نراه للمرة الأولى، ومن هنا فإن من الممكن الاعتقاد بأنه «ليس من خلال الشر والخطيئة وقع في الشقاوة وإنما من خلال سقطة ما» وكل معلم في مدرسة ثانوية يعرف حقاً اسم هذه السقطة، فهي الطموح.

إن مبدأ السقطة أو «الهmartia» عند أرسطو يبدو بعيداً عن الايضاح للغاية فيما يتعلق بالتراجيديات الاغريقية، الى حد أنه ما كان سيصبح أكثر الاصطلاحات تمتعاً بالاهتمام في النقد الأدبي، ما لم يبد أنه ينطبق بمثل هذه الجودة في حالة شكسبير. فليست «مكبث» وحدها هي تراجيديا رجل نبيل كان بالغ الطموح وانما كان عطيل رجلاً نبيلاً لكنه بالغ الغيرة، وكان هاملت نبيلاً لكنه عاجزاً عن حسم أمره، وكان أنطونيو وكليوباترة نبيلين لكنهما ربما كان شديدي الاغراق في العشق؟ وكان تيمون نبيلاً لكنه مبالغ في الكرم، وكان لير نبيلاً لكنه شديد الكبرياء لا يعرف الحلول الوسط وضرير وناقد الصبر ومتعسف وظالم ووقع، إن لم نقل إنه لا يطاق.

لو أننا عدنا بأنظارنا عند هذا الموضع الى الوراء، فقد نتساءل عما اذا كان عطيل حقاً له سقطة واحدة كبرى هي أنه كان شديد الغيرة. أترأه كان كذلك لا يجيد الحكم على الناس، ألا تتضمن ثقته المطلقة في اياجو سقطة كبرى؟ أليس من الغريب الى حد العبث أن نصف رجلاً أتى ما اقترفه مكبث بأنه نبيل بالغ الطموح؟ وأخيراً فإن شكسبير لم يقصد أن يكون هاملت على صعيد التركيب بطيئاً في الوصول الى القرارات: فهو لم يكذب يقي على حياة الملك لأنه لم يرغب في أن يقتل القاتل خلال صلاته، حتى لا تصعد روحه الى الفردوس، حتى يتقصد في المشهد التالي قتله في التو حينما يبدو له أن الملك يتلصص محاولاً الإصغاء لحديثه مع أمه، وحينما يتضح أنه قتل مولونيوس، وليس الملك، فانه لا يستشعر تلك الحساسية البالغة الرهاقة التي ينسبها اليه المدمنون على القول بمبدأ الهmartia، وإنما يقول: «سأجر هذه الأحشاء إلى الحجرة المجاورة» (٤). كما لا يتردد هاملت في ارسال رفيقه في الدراسة روزنكرنتز وجيليد نشترن الى حتفيهما، عامداً متعمداً وبهدهو شديد.

أهو صحيح على أية حال أن أبطال شكسبير هم شخصيات بين بين، أليست شريرة حتى القرار وليست (كأبطال سوفوكليس) في الذروة من الفضل؟ إن تراجيديات شكسبير، على عكس تراجيديات الاغريق، تتضمن شخصيات شريرة حقاً، وبصفة خاصة اياجو جونريل، وريجان،

وكذلك كلوديوس وأدموند . غير أننا نجد أنه بين أبطال شكسبير التراجيدين ينتمي ريتشارد الثالث وحده الى هذا الفصل ، وشكسبير يخلع عليه حيوية لا تصدق ، وحذقا وبراعة جنباً الى جنب مع الشجاعة والحس بالفكاهة بحيث أننا نوشك أن نحسبه وغداً أسراً على الرغم من أننا نعرف حق المعرفة ما يجعلنا ندينه أشد الادانة .

يتمثل ما أحس به أرسطو وأدركه في أن البطل التراجيدي (اذا ما وجد) ينبغي أن يستقطب شعورنا بالتعاطف خوفاً من أن ننتظر ونبتهج في النهاية لهلاكه . وأدرك أرسطو علاوة على ذلك أن الهلاك غير المبرر على الاطلاق الذي تلقاه شخصية بريئة وبريئة تماماً سيكون أقل احتمالاً أن يفضي بنا الى التطهير من سقوط بطل على الرغم من أنه نبيل ، ويحظى باعجابنا ، الا أنه أتى شيئاً أدى الى سقوطه . أما ما فشل أرسطو في ادراكه فهو أن شاعراً أوتي عبقرية كافية بمقدوره أن يكسب شعورنا بالتعاطف حتى مع ريتشارد الثالث ومكبث - وما هو أكثر أهمية لأن هذين هما بمثابة الاستثناء - أنه ما من سقطة أو خطأ يتطلب لكي يقوم انسان نبيل بالقيام بشيء يفضي بالفعل الى هلاكه أو هلاكها أو محنة أخرى هائلة . وقد كان من الضروري أن يدرك أرسطو هذه النقطة الأخيرة لأنها كانت النقطة الحاسمة في التراجيديا السوفوكليسية .

وبينما لا يساور سوفوكليس التردد في أن يجلب الى خشبة المسرح أبطالاً فائقي النبل مجردين من أي سقطة جادة ، فإنه ما من بطل واحد من أبطال شكسبير يبدو أنه قصد به أن يكون مجرداً من السقطات . ومن الواضح أن رؤيته للانسان كانت أكثر قتامة من رؤية اسخيلوس وسوفوكليس له ، كما أنه لم يبدع أمثلة للفضيلة كبطلات بعض تراجيديات يوريبيديس ، اللاتي قصد بهن لا أن يكن رموزاً لايمان الشاعر بالانسان ، وانما أريد لهن أن يكن لوماً وتوبيخاً لمعاصريه من الرجال . ولكورديليا شيء من سمات بطلة من بطلات سوفوكليس ، فهي دون سقطة أو خطأ تعمق من غور محنة هائلة . ولكنه بما يتفق مع خصائص شكسبير أنها ليست شخصية جوهرية . وفي الأدوار الثانوية لا يصير شكسبير على ضروب النقص ، والدليل على هذا ديدمونة في «عطيل» وكنت في «الملك لير» .

لا ينبغي على ذلك أن كل شخصية من الشخصيات الرئيسية لها سقطة تراجيدية ، بل الأمر على العكس من ذلك . وذلك النوع من القراءة يتسم بالمحافظة والتعلق بالقديم . وهي بالاحرى شخصيات تدرس بمزيد من التعمق والتفصيل وهي أكثر انغماساً في الاحداث . وهي متميزة فكرياً وأكثر تعمقاً من كل من يحيط بها ، لكنها ليست تحديداً بلا سقطات : والشاعر ليس شديد الحرص على أن يصدر حكماً اخلاقياً عليها ، وما من قارئ مستنير يحرص على ذلك أيضاً . ولا ينبغي لنا على الاطلاق أن نصور ، شأن أصدقاء أيوم ، على أن من الأمور الجوهرية أن نجد سقطة من نوع ما لأن المعاناة كلها ينبغي أن تكون مما يستحقه المرء ، ومن الواضح أنه كما في الحياة نفسها فان العديد من البشر هم مثل لير «ارتكبت الخطايا بحقهم أكثر مما أقدموا عليها» (٥) .

قد يتساءل المرء عما اذا لم يكن شكسبير قد جعل لا بطلاله سقطات تراجيدية عامداً، لعلمه بأنه يتعين عليه القيام بذلك، حسبما يقول أرسطو. لكن الباحثين يجمعون على أنه لم يقرأ «فن الشعر» قط، رغم أن هناك الكثير من القراء الذين كانوا يعتقدون أنه «كان يمكن أن يكتب مسرحيات أفضل» (٦) لو أنه كان قد قرأ هذا الكتاب. في عام ١٧٠٩ ذهب نيكولاس رو * N.Rowe (١٦٧٦ - ١٧١٨) إلى القول في اطار روح مماثلة: «لقد عاش شكسبير تحت نوع من ضوء الطبيعة المحض، ولم يتعرف قط على انتظام أولئك الذين كتبوا مفاهيم (أقربها أرسطو). لذا سيكون من القسوة الحكم عليه بقانون لم يعرف عنه شيئاً» (٧).

تعود فقرة رو إلى رسالة شعرية كتبها فرنسيس ييمون F.Beaumont الشاعر الذي نذكره بمسرحياته التي تعاون فيها مع جون فليتشتر J.Fletcher، ابن جونسون B.Jonson حوالي عام ١٦١٥ حينما كان شكسبير لا يزال على قيد الحياة:

ومن كل التعاليم، احفظوا هذه الأبيات الواضحة
كأفضل أشعار شكسبير، التي سيسمعها ورثتنا
يعرضها الخطباء على مستمعهم ليوضحوا
كيف أن الانسان الفاني قد يمضي أحياناً
على هدى ضوء الطبيعة الخافت . . . (٨)

كان ابن جونسون، الذي صادق شكسبير منذ ١٥٩٨ فخوراً بعلمه ويقال إنه سخر من لا مبالاة شكسبير بالتقاليد الكلاسيكية التي كان بن جونسون يجلبها ككتاب مسرحي (٩). وحينما أشار د. صمويل جونسون S.Johnson بعد ذلك بما يزيد على قرن من الزمان في مقدمة طبعته لأعمال شكسبير إلى أنه لم يكن يعرف «قواعد القدمات» (١٠) كان مصيباً بالتأكيد في أن شكسبير لم يعرف كتاب «فن الشعر». ولكن بعض أصدقائه، وبصفة خاصة بن جونسون، ربما كانوا قد حدثوه عن السقطة. وقد كان شكسبير يعرف أن بعض النقاد والشعراء قد راكموا رصيداً كبيراً، عن طريق وحدة المكان والزمان التي غالباً ما تم ربطها عن خطأ بأرسطو. ولكن شكسبير لم يراكم رصيداً كبيراً من خلال هذه الوحدة. ولم يغتفر له ذلك فحسب بن جونسون، الذي كان أول كاتب مهم يدرك تفوق شكسبير، وانما قال:

لن أضعك إلى جوار

* رو: نيكولاس (١٦٧٤ - ١٧١٨) شاعر وكاتب درامي انجليزي، أصبح أميراً للشعراء الانجليز في ١٧١٥. اشتهر بأعماله التراجيدية. ويقول د. جونسون إن رو قدم مساهمة طيبة إذ حرر مسرحيات شكسبير، وقسمها إلى فصول ومناظر، وقدم تعليقات الإخراج، وجعل النصوص أكثر قابلية للفهم بصفة عامة

(هـ. م)

شوسر أو سبنسر أو التمس من ييمون التربع
أبعد قليلاً ليفسح مجالاً لك .

كما لم يكتف بالاشارة فحسب الى تفوقه على كيد Kyd ومارلو Marlowe «وانها مضى قائلاً:
ورغم انك تحيط بالقليل من اللاتينية وبالأقل من اليونانية .
فلن أسعى من هناك تكريرا لك وراء الأسماء ، وانها سأدعو أخيل الراعد
ويوريديس وسوفوكليس الينا . (١١)

لم تلق معرفة شكسبير بالشعراء الاغريق ، أو افتقاره الى هذه المعرفة الاهتمام الذي قد يتوقعه المرء ،
أخذاً في الاعتبار بالقدر الهائل من الأدبيات التي دارت حوله .

لكن ت . و . بالدوين T. Baldwin خصص مجلدين ضافين لـ «قليل شكسبير من اللاتينية
والأقل من اليونانية» (١٩٤٤) ويتناول بالدوين بأسهاب مذهل المناهج المدرسية لأواخر القرن
السادس عشر ، لكن مجلديه لا يضمن الا اشارة واحدة الى «فن الشعر» (١ : ٢٤١) لا ترتبط بشكسبير ،
ولا يضمن اشارة الى أوديب على الاطلاق ، على الرغم من أهمية «أوديب ملكا» بالنسبة لـ «هاملت»
وأهمية «أوديب في كولونا» بالنسبة لـ «الملك لير» ، والمجلدان يضمن اشارتين لا تقدمان يد العون لنا الى
اسخيلوس وعددا طيبا من الاشارات الى سوفوكليس ويوريديس لا تكشف أي منها شيئاً . ومع ذلك
فان العديد من الاستنتاجات البالغة الأهمية يشار اليها .

من المؤكد أن هزبود لم يكن مألوفاً لدى شكسبير ، ولا يزال من المتعين إيضاح ما إذا كان قد عرفه
على الاطلاق . وفيما يتعلق بهوميروس فان المكتشفات الحالية هي ذاتها على وجه التقريب بالنسبة
لهزبود . . . وقد كانت «الالياذة» هي التي تقرأ عادة في مدرسة قواعد اللغة . وشكسبير يعكس بعض
المعرفة بالالياذة» (١ : ٦٥٨) .

حتى هذا التنازل سرعان ما يسحب : «لكن شكسبير ما كان بوسعه حقاً ان يقرأ هزبود
وهوميروس . . . وقد بالغ جونسون Jonson لصالح اللغة اليونانية حينما قال إن شكسبير قد ألم
بالقليل من اللاتينية والأقل من اليونانية . ولا يزال قول جونسون هذا هو أقوى مبرر للقول بأن
شكسبير كان على المام باليونانية» (٦٦١) .

وبالنسبة لنا فإن أهم مكتشف هو هذا : «يقوم الدليل حاسماً على أنه لم يكن يعرف الدراما الاغريقية
حقاً» (٦٦١) . وفي الصفحة ذاتها يستشهد بالدوين بـ روت Root «من المؤكد على أية حال أنه لا
يشير في أي مكان الى أي من شخصيات أو احداث الدراما الاغريقية وأنها لم يكن لها أي تأثير من أي
نوع على مفهومه عن الميثولوجيا» (١٢) . ويعقب على ذلك بقوله : «وبالنسبة لأمرىء يستفيد كثيراً من
الميثولوجيا على نحو ما فعل شكسبير فإن هذا يعد اكتشافاً له اهميته . ولو أنه عرفها لكان قد استخدمها
بالقطع» .

(٥٥) هيجل عن شكسبير

يبدو أن مبدأ السقطة أو الخطأ التراجيدي ينطبق، وإن كان ذلك للوهلة الأولى فحسب، على التراجيديا الشكسبيرية أكثر من انطباقه على التراجيديا الاغريقية. ومن ناحية أخرى، فإن مفهوم هيجل عن الصدام التراجيدي، على الرغم من كونه مألوفاً في العالم الناطق بالانجليزية من خلال تلاميذ م. سي. براهلي، وهو ناقد شكسبيري كبير، يناسب التراجيديا الاغريقية أكثر بكثير من مبادئ أرسطو، لكنه لا يلقى كثيراً من الضوء حينما يطبق على شكسبير.

في التراجيديا الاغريقية، التي صيغت على غرار نموذج «اللياذة» بتقارع الادعاء بالحق مع الادعاء بالحق، وفي «عطيل» يقضي خبث اياجو المرتكس على البطل النبيل وزوجته البريثة. وفي «الملك لير» تعود كورديليا الى انجلترا مع قوى النور، التي تقهر قوى الظلام، لكنها في غمار هذه العملية تلقى حتفها، جنباً الى جنب مع أبيها وأخواتها الشريرات، وليس لير وجلوستر بالبريين، ولكن جونريل وريجان لم يقصد بهما بوضوح أن تكون لهما ادعاءات صحيحة بأكثر مما قصد باياجو. ولإدموند، شأن اياجو حوافز تحركه، وهو يشبه ريتشارد الثالث في أنه يحظى بحيوية توشك ان تكون جذابة، ولكن حتى لو كانت لهم جميعاً شكاوي ومظالم فالحق لا يقف في صفهم. ومكبث أكثر جاذبية على نحو لا سبيل معه الى المقارنة، لكن جرائم القتل التي اقترفها ليست مبررة على الإطلاق. ونحن لا ندفع الى الشعور بأن عم هاملت يقف في الجانب المحق بالمرة.

هكذا فإن «هاملت» و«عطيل» و«الملك لير» و«مكبث» ليست مبنية حول صراع أخلاقي بين جانبيين لهما بعض الادعاءات المشروعة بالحقول لكنها مغرقة في الاحادية. فأعظم تراجيديات شكسبير تختلف بصورة لها مغزاها عن «الأورستية» و«ثلاثية برومئوس» و«انتيجونا» و«الباحوسيات». وقد أدرك هيجل نفسه هذا، ولكن برادلي، الذي كان يفتقر الى حس هيجل التاريخي المرفه، لم ينصف هذا الفارق، وحاول في مقاله عن «نظرية التراجيديا عند هيجل» أن يدمج شكسبير بالاغريق. يمضي هيجل قدماً بصورة تاريخية، وهو في محاضراته في علم الجمال يناقش أولاً التراجيديات القديمة، طارحاً النقاط التي ناقشناها. ثم يقارن بين التراجيديا الحديثة، وخاصة الشكسبيرية، وتراجيديا الاغريق.

«إن أبطال التراجيديا التقليدية القديمة يتعرضون لمواقف إذا ما حسموا الأمر فيها لصالح العنصر الاخلاقي العاطف للقلب الذي يناسب وحده شخصيتهم المكتملة، فإن عليهم بالضرورة أن يصلوا الى التصارع مع القوة الاخلاقية المبررة بصورة معادلة equally التي تواجههم» (١٣). بصورة معادلة هو تعبير خاطيء. والاصطلاح الذي يستخدمه هيجل هو tight gleichbedrech. لكن زيوس في «برومئوس» و«انتيجونا» أو أولئك الذين ينصحون أوديب في «أوديب ملكاً»، بايقاف التحقيق ليسوا أخلاقياً في حالة تكافؤ مع الأبطال الثلاثة. وعلى الرغم من ذلك فإنهم يمثلون بعض

الادعاء الاخلاقي ولا وجه لمقارنتهم مع اياجو أو جوريل أو كلوديوس . وفي الجملة التالية ذاتها يقدم هيجل مقارنته مع الشخصيات في التراجيديا الحديثة . وأقصد بكلمة «حديثة» تلك التي ترجع الى ما بعد القرون الوسطى، أي ما بعد ١٥٠٠م . والكلمة غير الموفقة التي يستخدمها هيجل هي رومانسي romantic، التي يستخدمها كاصطلاح فني .

«من ناحية أخرى، فإن الشخصيات الرومانسية تقف منذ البداية في زخم من الأوضاع والظروف الخافلة بالمزيد من الأحداث التي يستطيع المرء فيها أن يتصرف بهذه الطريقة أو تلك، بحيث أن الصراع الذي تسببه يقيناً أو ضاع خارجية يجد أرضيته بصورة جوهرية في الشخصية . والأفراد في غمار انفعالهم ينصاعون لشخصيتهم، لا لأنها مبررة بصورة جوهرية، ولكن لأنهم هم ما جبلوا عليه . والابطال الاغريق يتصرفون بالطبع وفقاً لفرديتهم، ولكن هذا الفردية في أفضل التراجيديات القديمة هي بالضرورة، كما سبق أن ذكرنا، عنصر أخلاقي عاطف للقلب متضمن لذاته . من ناحية أخرى، فإنه في التراجيديا الحديثة تتخذ الشخصية قرارها في خصوصيتها وفقاً للرغبات والاحتياجات الذاتية والتأثيرات الخارجية . . . الخ . أما ما اذا كان الشخص سيختار ما هو مبرر أو سيقاد الى الظلم والجريمة فذلك أمر تقرره المصادفة . وهنا قد تنسج الأهداف الاخلاقية وتتطابق مع الشخصية، لكن هذا الانسجام . . لا يشكل مع ذلك الأساس الجوهرى والظرف الموضوعي للعمق والجمال التراجيديين .

«أما فيما يتعلق بالفروق الأكثر تحديداً بين تلك الشخصيات الحديثة فإن من الممكن الخروج بعدد محدود من التعميمات في ضوء التنوع الهائل المسموح به في هذا المجال . ومن هنا فإنني سأتناول بإيجاز فحسب النقاط الرئيسية التالية :

«إن التمييز الأول الذي يرد على الذهن فوراً هو بين المعالم المجردة وبالتالي الشكلية للشخصية من ناحية الأفراد الذين يجاهوننا ككائنات بشرية معينة من ناحية أخرى . ولإيضاح النوع الأول، ربما يستشهد المرء بصفة خاصة بالشخصيات التراجيدية للفرنسيين والاطاليين، الذين بعد أن استمدوا وحيهم من تقليد القدماء، قد يعتبرون بشكل أو بآخر مجرد تمهيدات لرغبات معينة كالحب أو المجد أو الشهرة أو السيطرة أو الطغيان . . . الخ . وهم بالتأكيد يتحدثون عن دوافع أعمالهم ودرجة وطبيعة مشاعرهم بعرض وافر لفن الخطابة والتمثيل الخيالي . غير أن هذه الطريقة في الإفصاح تذكر المرء باختراقات سينما أكثر مما تذكره بروائع دراما الاغريق» .

وبعد توصيف عام وموجز للتراجيديا الاسبانية، يمضي هيجل قائلاً: «من ناحية أخرى فإن أعظم المبدعين في تقديم الافراد والشخصيات بكاملهم هم الانجليز . ويتفوق من بينهم شكسبير على كل المبدعين الآخرين، فيوشك ألا يلحق به أحد . ذلك أنه حين تستولي عاطفة شكلية فحسب، كشهوة الحكم على سبيل المثال في «مكبث» أو الغيرة في «عطيل» على مشاعر أحد أبطاله التراجيديين كافة، فإن

مثل هذه التجريدات رغم ذلك لا تستهلك مدى الشخصية الفردية بكامله . وحتى في ضوء مثل هذا الحتم فإن أفرادهم ، يظلون كائنات بشرية كاملة . حقاً أنه كلما تحرك شكسبير ، مستخدماً العرض اللانهائي لخشبته المسرحية التي تضم العالم نحو الحدود القصوى للشعر والعيب كلما رفض ، على نحو ما سبق لي أن ذكرت ، أن يغرق حتى الشخصيات التي تقف عند هذه التخوم المطلقة في قيودها دون ثروات العطاء الشعري . وهو بدلا من ذلك يضيف عليها روحاً وخيالاً ، بفضل الصورة التي تتأمل هذه الشخصيات نفسها فيها بموضوعية ، في التأمل النظري ، وهو شأن عمل فني يجعلها خالقين فنيين متحررين لذواتهم . وهكذا ، وفي ضوء الصدق الكامل والاخلاص الذي تتمتع به دراساته للشخصيات فإنه يعرف كيف يثير اهتمامنا بالمجرمين ، تماماً كما يثير اهتمامنا بأشد الأجلاف والحمقى السفهاء وقاحة . والطريقة التي تعبر بها شخصياته التراجيدية عن ذواتها هي بالمثل فردية وحقيقية ونابضة بالحياة على نحو مباشر ومتعددة الجوانب بصورة رائعة ، ومع ذلك فإنه حيناً يبدو هذا أمراً ضرورياً فإنها تغدو على قدر من السمو والقوة المذهلة في التعبير وعلى قدر من التدفق والابداع في الصور والتشبيهات التي تولد من وحي الخاطر ، وعلى قدر من البراعة في التعبير ولابد الشعور الحق واستواء الشخصية لا التعلم في المدارس ، بحيث أنه في ضوء هذا الدمج للحوية المباشرة والعظمة الداخلية للروح لا يستطيع المرء في سر ان يجد كاتباً درامياً حديثاً آخر يمكن أن يوضع بجواره . وقد كافح جوتيه في شبابه للوصول الى اخلاص مماثل للطبيعة وللخصوصية ، ولكن دون مثل هذه القوة الداخلية وشموخ العاطفة وصل شيللر الى أن يرعى عتقاً يفتقر امتداده العاصف الى أي جوهر حقيقي .

«يدور فارق آخر بين الشخصيات الحديثة حول حزمها أو تذذبها وانقسامها الداخليين . وعادة ما يوجد الضعف النابع من الافتقار الى الحزم . والتفكير التذبذي وموازنة الأسباب التي تؤثر في القرار حتى عند القدماء ، في بعض تراجيديات يوريبيديس . . . وغالباً ما نصادف في التراجيديات الحديثة مثل هذه الشخصيات المتذبذبة ، وبصفة خاصة النوعيات التي تعاش عاطفتين تلقين بها من قرار وفعل الى آخر . . . وعلى الرغم من أن الفعل التراجيدي يعتمد على الصدام فإن بروز هذا التنافر في فرد واحد هو أمر مربك على الدوام على أكثر من وجه» (١٤)

ينبغي أن يكون واضحاً ان هيجل ، وهو أبعد ما يكون عن حشد التنوع الثري للتراجيديات في نسق محكم متدبر بصورة مسبقة أو عن تطبيق ثلاثيات صارمة على ما يقدمه التاريخ ، جمع المعرفة الواسعة والبصيرة العميقة بالنزوع متعدد الجوانب . وكان توجهه الداخلي هو الى النظر في وفرة من المواد التجريبية ، الى محاولة قول شيء له أهميته عن أي موضوع يناقشه ، الى مقارنة مراوغة لا قانون لها بين المقالات والاقوال والحكم المأثورة . ولما كان يرفض افتقار الرومانسيين الالمان الى الانضباط ، فقد وجد من المتعذر الى أبعد حد أن يتم أي كتاب .

قدمت محاولته الأولى الموسومة بـ «ظاهريات العقل الكلي»، التي صدرت حينها كان في السادسة والثلاثين من العمر، باعتبارها الجزء الأول من نسق لم يقدر قط الجزء الثاني منه ان يرى النور. وقد تغير مفهوم الكتاب بصورة حادة فيما كان عاكفاً على كتابته، ولا يزال يحمل طابع نزوعه الداخلي غير النظامي. وفي محاولته الثانية الموسومة بـ «المنطق» حقق درجة من النظام تفوق بكثير ما حققه من قبل عن طريق الحيلة البريئة المتمثلة في وصف استطراداته الدائبة، التي يعد الكثير منها مقالات رائعة بأنها «ملاحظات» وفي الجزء الأول من «المنطق» نشر ما يزيد على ثلاثين من هذه «الملاحظات» ولدى وصوله الى المجلد الثالث والآخر من هذا الكتاب كان يقوم بشيء مختلف كلية عما قام به في المجلدين الأولين. وبعد ذلك توقف عن تأليف الكتب. وأصدر مجلدين آخرين، أشير في الصفحة الأولى من كل منهما بأحرف متقطعة وبوضوح إلى أنها «للاستخدام فيما يتعلق بمحاضراته». ويرجع القسم الأعظم من «الأعمال» التي تم جمعها وإصدارها بعد وفاته إلى دمج محاضراته التي نشرها طلابه على أساس ملاحظاتهم الخاصة إلى حد كبير. ولما وجدوا أنه لم يلتزم قط بترتيب واحد فإنهم لم يفرقوا بين ملاحظات سنوات مختلفة، وإنما أطلقوا لأنفسهم العقال للقيام - على سبيل المثال في المحاضرات التي تتناول علم الجمال - بفرض ترتيبات نسقية من عندياتهم.

الآن إذا عدنا إلى التراجيديا، فإننا نجد أنه من الواضح أن هيجل كان يكن تقديرًا حيًا لفن شكسبير التراجيدي، ولا يباثل ذلك في الوضوح ما إذا كانت لهيجل نظرية في التراجيديا. وإذا شئت الدقة نقلنا إنه كانت لديه أفكار فيما يتعلق بالتراجيديا، وقد طرح ملاحظات مثيرة للاهتمام حول مسرحيات بعضها - موجزة لا تتجاوز الصفحة في المرة الواحدة - لكنه لم يطور أي شيء يمكن للمرء أن يسميه نظرية في التراجيديا، إذا كان المرء يقصد بالنظرية ما يزيد على مجموعة متباعدة من الأفكار والتعليقات العابرة. وهو بالقطع لم تكن لديه نوعية النظرية التي يتوقعها منه أولئك الذين يعتقدون أنهم لم يدعوا صغيرة ولا كبيرة حوله إلا أحصوها. ولسوف نكبد أنفسنا عتاً إذا ما قطعنا مقتطفاتنا من محاضراته بالإشارة مراراً إلى مدى مفارقة منطوق نصوصه لضروب سوء الفهم الشائعة له. وهذا ينطبق كذلك على التعليقات التالية التي تبدأ في أسفل الصفحة التي نقلنا منها المقتطف السابق:

«لكن ما هو أسوأ يتمثل في أن تدبذب الشخصية والكائن البشري بكامله وتغيرها، يصبحان مبدأ الطرح بأسره - وإذا جاز التعبير قلنا إنها يصبحان كجدل فني ملتو - يفترض أن الحقيقة هي اظهار أنه ما من شخصية تتسم حقاً بالحزم والثقة بنفسها. ومن المؤكد أن الأهداف الأحادية لعواطف وشخصيات معينة قد لا تدرك دون أن يتم تحديها بأي شكل من الأشكال، وحتى في واقع الحياة اليومية فإن استجابة البيئة والأفراد المعارضين لهذه العواطف والشخصيات لا توفر عليها عناء معاشة تنهاها وهشاشتها. لكن هذه الخلاصة لا ينبغي أن توضع أمام الأفراد مباشرة كآلية جدلية، والا فإن الذات، كهذه الذاتية المحددة، ستغدو شكلاً خاوياً ومهتزاً لا يلتحم عضوياً مع أي حسم للأهداف أو

الشخصية وإذا كان الأمر كذلك ، فإن الوضع يختلف إذا ما ظهر التغيير في الوضع الداخلي بكامله للانسان باعتباره مردوداً دائماً لخصائصه ، بحيث أن ما يتطور ويبرز إنما كان كامناً طوال الوقت في شخصيته ، هكذا ، فإنه في «الملك لير» لشكسبير على سبيل المثال ، تنمو حماقة العجوز الأصلية فتغدو جنوناً وفي الوقت نفسه ، يغير بالمثل عمى جلوسستر الروحي فيتحول الى فقدان عضوي للبصر ، تفتتح عيناه ، في نهاية المطاف على الفارق الحق في حب ولديه .

«وشكسبير ، أولاً وقبل كل شيء ، وفي مواجهة هذا الطرح للشخصيات المتذبذبة والمتشعبة ، يقدم أجمل الأمثلة للأشخاص الحازمين والمتناسكين والذين على وجه الدقة بتبشيثهم في حزم بلواتهم وأهدافهم يدمرون أنفسهم . وهم لا يريدون مبررين أخلاقياً ، وإنما يمضون من خلال الضرورة الشكالية لفرديتهم قداماً ، يسمحون لأنفسهم بأن يستدرجوا الى فعلتهم من خلال أوضاع خارجية ، أو يهونون بأعين مغمضة الى هذه الفعلة ، ثم يصمدون في قراراتها بمحض قوة الارادة ، حتى اذا كانوا يأتون الآن ما يقومون به من جراء الضرورة أو لتحقيق تماسك ذواتهم في مواجهة الآخرين ، أو لأنهم قد وصلوا الى ما وصلوا اليه . ان ظهور العاطفة التي على الرغم من انها تتفق صراحة مع الشخصية لم تنفجر ، لكنها الآن تتكشف — هذا المسار وتداعى الروح العظيمة — وتطورها الداخلي ، وتصوير تدميرها لذاتها ، ومحاربتها للظروف والأحوال والعواقب — ليس الا المضمون العظيم في العديد من تراجيديات شكسبير الأكثر إثارة للاهتمام» . (١٥) .

يشيع افتراض أن أرسطو كان ، على العكس من أفلاطون ، تجريبياً عظيماً عمل على جمع قدر كبير من المعلومات وبنى أفكاره على أساس هذه المعلومات ، ويبدو أن الذكر الدائب لتراجيديات محددة في «فن الشعر» يؤكد ذلك ، وان أتى حين من الدهر جرى فيه الربط بين أرسطو وبين التمسك الشديد بالتعاليم والاساليب التقليدية ، وكذلك بينه وبين النزعة العقلانية ، واعتبر العدو للدود للتجريبية الحديثة . ومن ناحية أخرى ، فإن هيجل يلقي استنكاراً يكاد يكون شاملاً لميله لإجبار الوقائع على الاتفاق مع أفكاره . ولكن كلما زدنا من اقتطاف أقواله وضح لنا بصورة أكبر أن مناط اهتمامه الأول هو إنصاف المعلومات التي جمعها ، وهي في الحالة الماثلة بين أيدينا تدور حول تراجيديات شكسبير . وموقفه مع شكسبير أكثر تواضعاً من موقف أرسطو من سوفوكليس ، دع جانباً موقفه من اسخيلوس أو يوربيديس . وهيجل . يقول : هناك أربعة أنواع من العقد ، وهذا النوع هو الأفضل وذلك هو الأسوأ والان دعنا نعطي درجات لـ «الملك لير» و «هاملت» . وانما هو بالأحرى يتساءل عن الذروة في «العديد من تراجيديات شكسبير الأكثر إثارة للاهتمام» .

وهو يمضي فيقول : «النقطة الأخيرة التي لا يزال يتعين علينا أن نناقشها تدور حول «الخاتمة التراجيدية» التي تتحرك الشخصيات الحديثة نحوها ، وكذلك نوعية المصالحة التراجيدية التي تسمح بها وجهة النظر تلك . وبما ان الأبطال مختلفون عن أبطال التراجيديا الاغريقية فان الخاتمة تختلف

كذلك . إن مكبث على سبيل المثال والابنتين الكبيرين وأزواج البنات (١٦) في الملك لير والرئيس في «كابل والحب» (لشيلر - ١٧٨٤) وريتشارد الثالث وغيرهم لا يستحقون لقاء أعمالهم المقيمة خيراً مما يحمل بهم . وهذا النوع من الخاتمة عادة ما يمضي على نحو يتحطم معه الأفراد فيها هم يصطدمون بقوة خارجية ، أرادوا على الرغم منها أن ينفذوا هدفهم الخاص» .

ويضرب هيجل بعض الأمثلة من مسرحيات شيللر وجوته (١٧)، ثم يمضي قائلاً: «من ناحية أخرى ، فإن الخاتمة التراجيدية تقدم باعتبارها نتاجاً لظروف تعسة وحوادث خارجية ، كان يمكن بالقدر ذاته من اليسر أن تكون على نحو مختلف فتجلب نهاية سعيدة . . . ومثل هذا المسار يمكن أن يقتضي منا الكثير ، لكنه يبدو فظيماً ، والمرء يواجه على الفور المطالبة بضرورة أن تتفق الظروف الخارجية مع ما يشكل الطبيعة الداخلية الحققة لهذه الشخصيات الجميلة . وبهذه الطريقة وحدها يمكن للمرء أن يشعر بالتصالح على سبيل المثال مع هلاك هاملت وجوليت . وإذا ما نظرنا إلى موت هاملت من الخارج فإنه يبدو وقد وقع بمحض الصدفة من خلال المبارزة مع لرتيس وتبادل السيوف . ولكن الموت يجوس في قرارة روح هاملت منذ البداية . والقرارة الرملية للتناهي لا تكفيه . وفي ضوء مثل هذا الأسى والرقه ، مثل هذا الحزن وذلك الغثيان حيال أوضاع الحياة كافة ، فإننا نشعر منذ البداية بأنه في هذه البيئة رجل ضائع استنفده التفرز الداخلي على وجه التقريب ، حتى قبيل أن يحمل به الموت من الخارج والأمر ذاته ينطبق على روميو وجوليت . فهذه الزهرة الرقيقة (جوليت) لا تجد الأرض التي غرست فيها شيئاً مقبولاً ، وما من شيء يبقى لنا إلا الأسى على سرعة الزوال المحزنة لمثل هذا الحب الجميل الذي تحطم ، شأن وردة رقيقة في وادي هذا العالم الخافل بالحوادث ، رياح جافة وعواصف عديدة والتفكيرات غير الحازمة لخصافة نبيلة كريمة . لكن الأسى الذي يغلبنا على هذا النحو لا يعدو أن يكون مصالحة مؤلمة . . . » (١٨٠) .

ليس من شأن عمليات التقويم التفصيلية لتعليقات هيجل بالغة الحساسية بصفة عامة على كل من شكسبير عامة ومسرحيات بعينها بصفة خاصة أن تكون ذات فائدة كبيرة ، ذلك أن هذه التعليقات ليست واضحة إلا ملاحظات عابرة وردت في محاضرات ألقاها . والنقطة الجوهرية هنا حقاً هي اقرار فحوى ملاحظات هيجل . ومن الجلي أنه لم يكن يكثر كثيراً بضروب التمييز بين الفلسفة والنقد الأدبي ، وأولئك الذين يؤثرون اليوم الحيلة المتمثلة في التساؤل : «ولكن هل يعد ذلك فلسفة؟» يتعين عليهم أن يواجهوا الحقيقة القائلة بأن هيجل قد أمضى معظم وقته في السنوات العشر الأخيرة من عمره ، حينما كان استاذاً في برلين ، في إلقاء محاضرات «لم تكن فلسفة» في الجانب الأعظم منها .

ولكن حتى إذا قدرنا أعظم التقدير رؤاه النافذة ، وخالفنا دهشة يمازجها السرور حيال غياب أي اصرار على نسق محكم ، فليس بمقدورنا في نهاية المطاف السماح للمحات هيجل الخاطفة بالمرور دونها نقد على الإطلاق . ومن الغريب أن أهم اعتراض هو أن هيجل يغرق في الابتعاد عن النسقية . وعند

هذا المستوى توشك المناقشة الجادة ألا تكون شيئاً ممكناً ، وما تدعو الحاجة اليه هو تحليل أكثر تماسكاً لعدد محدود من الشعراء التراجيديين وبعض المسرحيات المحددة . فإذا ما قيل إن هذا بدوره ليس بالفلسفة فإن على المرء أن يرد قائلاً: من الخير الاطلاع عليه بصورة جيدة بدلاً من إضافة المزيد الى «جفاف علم الجمال» . (١٩) إضافة إلى هذا ، فمن المؤكد أنه من الأمور الهامة بالنسبة للفلسفة أن توضح مثل هذه التحليلات كيف جافى الفلاسفة التقليديون الصواب ، فبعض العلم بالفلسفة يمكن المرء كذلك من تبيين وجهة النظر الحقيقية ، حيث أخفق العديد من نقاد الأدب غير المتصلعين في الفلسفة .

يتعين علينا قبل أن ندع هيجل جانباً أن نضع موضع الاعتبار نقطة واحدة أشار إليها في الفقرة التي أعقبت آخر فقرة اقتطفناها منه . وهو يشير هنا إلى أنه يفضل النهاية السعيدة اذا ما تساوت المتغيرات الأخرى .

«حينما لا يكون هناك شيء آخر مطروحاً للمناقشة فإنني ينبغي أن اعترف بأنني من جانبي أفضل الخاتمة السعيدة . ولم لا؟ ذلك أنه لتقدير المحنة المحض ، لا شيء الا لأنها محنة ورفعها الى مكانة تفوق الحل السعيد ، ليس هناك سبب آخر الا حساسية معينة فائقة تتغذى على الألم والمعاناة وتجد نفسها أكثر اهتماماً بهذه العملية منها بالمواقف التي تخلو من الألم والتي نعتبرها من شئون الحياة اليومية . وإذا كانت الاهتمامات نفسها تنتمي الى طبيعة يغدو معها مما لا طائل وراءه حقاً فالتضحية لهذه الاهتمامات بأفراد يمكنهم دون رفض لأنفسهم التوقف عن متابعة أهدافهم أو التصالح ، أحدهم مع الآخر ، فإن الخاتمة لا يتعين إذن أن تكون تراجيدية ، وينبغي على المرء أن يشدد على الطبيعة التراجيدية للصراعات والحلول ، حيثما يعد هذا ضرورياً للدفاع عن وجهة نظر أسمى . ولكن حينما لا توجد هناك مثل هذه الضرورة فإن المعاناة والمحنة المحضة ليست مبررة بحال . وهذا يمثل السبب الطبيعي للمسرحيات والأعمال الدرامية التي تحتل مكانة وسيطة بين التراجيديات والكوميديات» . (٢٠)

هنا نجد أن هيجل ، كما سبق لنا أن رأينا ، أقرب إلى الشعراء التراجيديين العظام من النقاد الذين يسخرون منه لافتقاره المفترض للاحساس بالتراجيديا . وفضلاً عن ذلك فإن هيجل أبعد ما يكون عن انتقاد «انتيجونا» أو «أوديب ملكا» أو تراجيديات شكسبير . فما يقوله هيجل بالفعل هو أن الانتهاء بمحنة ينبغي أن يكون مبرراً كما هو الوضع في هذه الحالات . ولكن المعنى الأساسي للملاحظات في هذه النقطة هو بوضوح تقديم تحول الى «المسرحيات والأعمال الدرامية التي تحتل مكانة وسيطة بين التراجيديات والكوميديات» وهو يدرك ، على نحو ما لم يدرك كثيرون من نقاد القرن العشرين ، أن معظم المسرحيات الحديثة ليست تراجيديات ولا كوميديات .

وعلى الرغم من ذلك ، فإن إشارة هيجل الى «حساسية معينة فائقة» ، على الرغم من انها مبررة

بصورة مناسبة في عصرها - عهد الاصلاح بعد الحروب النابولونية حينما كانت الرومانسية الألمانية تتحلل - تبدو شيئاً فات أوانه في عصر ما بعد الحرب العالمية الثانية . فنحن لم نعد ننظر الى الحياة اليومية باعتبارها شيئاً خلواً من الالم ، والمحنة والكارثة ما عادتا تبدوان أموراً غريبة و «مثيرة للاهتمام» وإنما نحن بالاحرى نميل الى التساؤل عما اذا لم تكن أي صورة هائلة للحياة تتجنب المعاناة الهائلة ، أو تعود أدراجها لتقدم نهاية سعيدة ، هي بالضرورة مجافية للصدق بالنسبة للحياة ، وفي أفضل الأحوال طريفة ومسلية . والواقع يبدو لنا شديد القتامة الى حد أن المزيد من القتامة على خشبة المسرح قد لا يكون ما نريده . لكن المسرحيات الجادة ذات النهايات السعيدة لا طائل وراءها لأنها ذات رنين زائف . والحل الذي يلقي اكبر قدر من التأييد هو كوميديا سوداء من نوع ما ، سواء أكانت تنتمي الى مسرح العبث أم لا - صورة تعكس الفظائع التي نعرفها من الواقع ، لكنها تجعلنا نسخر منها .

(٥٦) مقال هيوم «عن التراجيديا»

طرح هيوم * وشوبنهاور السؤال الذي يدور حول السر في أن التراجيديات يتم تذوقها باعتبارها أعمالاً يمكن الاستمتاع بها ، بينما المعاناة ليست كذلك . كذلك حاول نيتشه طرح رد على هذا السؤال . إن مقال هيوم الموسوم بـ «عن التراجيديا» الصادر في ١٧٥٧ كواحد من «الابحاث الأربعة» التي كتبها بتناول هذه المشكلة دون غيرها ، وهو موجز للغاية وبعيد عن الادعاء . وفيه يتناول هيوم هذه النقطة بصورة مباشرة : «انه يبدو سروراً عصي التبرير ذلك الذي يحس به مشاهدو تراجيديا جيدة من جراء الأسى والفرح والقلق والعواطف الأخرى ، التي تعد في ذاتها غير مقبولة ، ولا تدعو للارتياح ثم يبحث هيوم حلولاً عديدة قدمها آخرون .

لقد أشار لاب ديبو Labbe Dubos الى أن أي شيء يستنهض العقل في «حالة الخمول الفاترة المتوانية ينحدر اليها لدى ازالة كل انفعال وانشغال» يتم الشعور به كشيء يدخل السرور على النفس ، ويرد الى الذهن على الفور اعتراضان ، ويأتي هيوم على ذكر الاعتراض الثاني منها . فأولاً قد يقدر التراجيديا بصورة متحمسة أولئك الذين لا يتعرضون بأي حال للضجر ، أي رجال ونساء لديهم من المشروعات ما يفوق ما لديهم من وقت . ولديهم انفعالات قوية بحيث أنهم لا يحتاجون الى دغدغة من هذا النوع .

وثانياً «إن موضوع المحنة ذاته في التراجيديا الذي يبعث السرور في النفس اذا ما عرض علينا سيبعث

* هيوم : ديفيد (١٧١١ - ١٧٧٦) فيلسوف اسكتلندي ، يعد مؤسس النزعة الوضعية التجريبية في الفلسفة الحديثة ، قدي المعرفة الانسانية بممارسة التجربة والانطباعات ممارسة جزئية وفردية ، وأصبح ذا تأثير بالغ الخطورة في الفكر الميتافيزيقي الحديث ، من حيث رفضه للميتافيزيقيا على أسس غير مادية واقامته لفكر ميتافيزيقي دون ميتافيزيقا . اهم كتبه على الاطلاق «مقالات فلسفية حول الفهم الانساني» (١٧٤٨)

أكثر ضروب عدم الارتياح في أنفسنا، على الرغم من أنه قد يكون في ذلك الحين أشد العلاجات من الخمول والتراخي فعالية. ويبدو أن السيد فوتنتاي كان يدرك هذه الصعوبة وعقب ذلك يبحث هيوم الحل الذي يقدمه.

لقد قال - وهيوم يقتطف من قوله مطولاً - إن اللذة والألم ليسا بضدين، فالدغدغة تبعث اللذة ولكن «إذا ما دفعت قليلاً أكثر مما ينبغي، فإنها تصبح ألماً» وبالمثل فإن الحزن المعتدل مقبول. وفي التراجيديات، فإن معرفتنا بأن العذابات التي نشاهدها كافية لكبح جماح حزننا إلى الحد الذي يغدو هذا الحزن ممتعاً.

يتفق هيوم مع هذه الإشارة، ويخصص الصفحات العشر الأخيرة من مقاله الواقع في ست عشرة صفحة لما يدعوه «إضافة جديدة» لهذه الإشارة، وهو في الحقيقة يضيف العديد من النقاط. «إن كل المشاعر التي تثيرها البلاغة مقبولة في درجتها الأعلى شأن المشاعر التي يحركها فن التصوير والمسرح «ولست الخطابة وحدها هي التي تدخل السرور على النفس التراجيديا محاكاة، والمحاكاة مقبولة في ذاتها على الدوام» ثم إن العراقيل والمصاعب تثير المشاعر في كل نوع، وبإثارة انتباهنا وإيقاظ قوانا الإيجابية فإنها تفرز عاطفة تغذي الشعور السائد».

إن هذه النقطة الأخيرة يجري إيضاحها بالعديد من الطرق. فالأباء يميلون إلى الطفل الذي يسبب لهم أعظم قدر من ضروب القلق على نحو يفوق حبهم لغيره من الأطفال. والصدى يحظى بقدر أكبر من الاعزاز منا حينما يرحل عن عالمنا، والقليل من الغيرة والتغيب بين الفينة والأخرى يزيد من مسرة الحب. ويتفق هيوم مع بليني الأكبر The Elder Pliny الذي لاحظ أن «الأعمال الأخيرة للفنانين البارزين التي تركوها دون أن يستكملوها تحظى على الدوام بأعظم التقدير» لأن «حزننا ذاته على تلك اليد العجيبة التي أوقفها الموت هي زيادة إضافية في لذتنا» (٢١).

ويختصر هيوم الأمر بقوله: «إن قوة الخيال وطاقة التعبير وقدرة الأعداد ومفاتيح المحاكاة، كل تلك أمور مبهجة للذهن بذاتها وعلى نحو طبيعي، وحينما يتملك الموضوع الذي يجري تقديمه كذلك ناصية عاطفة ما، فإن السرور يهل علينا بتحويل هذه الحركة الثانوية إلى ما هو سائد. وهذه العاطفة رغم أنها من الطبيعي، ربما حين يثيرها الظهور البسيط للموضوع الحقيقي قد تكون مؤلمة، غير أن الفنون الأسمى تجعلها من النعومة واللطف والسكون، حينما تقدمها لنا، بحيث أنها تقدم لنا الترويح الأرفع قدرأ».

ومع ذلك، فإن بعض الخطر يبقى ماثلاً في أن تقديم المعاناة قد يكون مؤلماً أكثر مما ينبغي «تشكل معاناة الفضيلة الحزينة بحد ذاتها مشهداً غير مقبول، ويتجنبها في حرص المبدعون في المسرح جميعهم. ولجعل الجمهور ينصرف مفعماً بالرضا والاعتباط فلا بد من أن تقلب الفضيلة نفسها إلى يأس نبيل شعاع أو أن تلقى الخطيئة العقاب الذي تستحقه». ويقول هيوم إن المبدأ هنا هو الذي نجده في الحياة

العادية كذلك : «ارفع العاطفة الثانية الى حد أنها تغدو العاطفة السائدة، فتبتلع تلك العاطفة التي غذتها وزادتها من قبل، والغيرة التي تزيد عما ينبغي تخمد نار الحب، والصعوبات التي تتجاوز ما ينبغي تجعلنا نلزم اللامبالاة، والمرض والتهافت أكثر مما ينبغي يثيران اشمئزاز الأب الأثاني الذي يفترق الى الرقة» .

من الواضح أن لدى هيوم نظرية في التراجيديا بأكثر معاني كلمة «نظرية» تشدداً وتطلباً للمقتضيات، لكنها لا تعالج الا نقطة واحدة فحسب. أهى نظرية فلسفية؟ من الواضح أنها نظرية سيكولوجية، لكنها سيكولوجية تعهدتها في الغالب فلاسفة بأكثر مما تعهدتها محللون نفسيون محترفون . والسبب الرئيسي في تقديمها بالتفصيل هو أنها تبدو إلى حد كبير صائبة، ومقال «عن التراجيديا» ينتمي الى صميم أي دراسة مسهبة لـ «التراجيديا والفلسفة» لا لأن هيوم كان فيلسوفاً كبيراً فحسب، وإنما لأن «بحثه» يقدم كذلك مساهمة حقيقية في فهمنا للتراجيديا .

ورغم هذا كله، فإنه يحمل سمات عصره، فأشد القيود لرؤية هيوم اثاره للاهتمام تجلبها ملاحظة موجزة عن فن التصوير، نجدها بين الفقرتين الاخيرتين اللتين اقتطفناهما منه : «في هذا الضوء يبدو أن معظم المصورين كانوا تعساء فيما يتعلق بموضوعاتهم، فيما انهم كانوا يعملون للكنايس والاديرة فقد صوروا أساساً موضوعات مروعة مثل الصلب والاستشهاد، حيث لا يتعدى شيء الاعماليات التعذيب والجراح وأحكام الاعدام، والمعاناة السلبية دون أي تحرك او عاطفة . وحينما كانوا ينتقلون باقلامهم من هذه الميثولوجيا المروعة كانوا يلوذون عادة بأوفيد الذي لا تعد قصصه، وإن كانت عاطفية ومقبولة، طبيعية ومحتملة بما فيه الكفاية بالنسبة لفن التصوير» .

من المؤكد أن لوحة جرينفالد حول الصلب التي صورها المذبح أيسنهايم في كولمار قد بدت لهيوم فظيعة بشكل خاص، ولم يقدر لجرينفالد أن يتألق الا في القرن العشرين . فم تجربة هيوم الحياتية تختلف بصورة ملحوظة تماماً عن تجربتنا . ويرجع جانب من السبب في أن لوحة الصلب المحددة هذه، التي تحاول الامساك بعذاب الرجل المعلق على الصليب، لم تعد تجرحنا، اذ تبدو لنا وحشية إلا أننا لم ننظر اليها باعتبارها «تاريخاً» يجلب أمامنا حادثاً نائياً بشعاً ينتمي الى أجواء وعصور وحشية، فهي قد أصبحت بالنسبة لنا «طبيعية ومحتملة بما فيه الكفاية» صورة لتجربتنا، مماثلة لعمل تراجيدي .

يتمثل ما لم يدركه هيوم، في غمار نظريته للأشياء كمتفرد متحضر على نحو بارز، في أنه في التراجيديا الكبرى mea res agitur أي انني ضالع فيما يجري أمامي، ولا يعدو جانب من اللذة التي استشعرها أن يكون بهجة التعرف فيما أشاهد الأمي على خشبة المسرح أو على الصفحة المطبوعة . فالمعاناة تنقص إلى النصف اذا تم المشاركة فيها Geteilter Schmerz ist halber schmerz انني لم أعد وحدي، والرعب الذي صورته الشاعر يحرقني من السجن الذي احتجزني فيه رعبى، واذا كان الألم والحزن والقلق الذي تعانیه الشخص في المسرحية يفوق ما أعانيه من ألم وحزن وقلق فأنني

أشعر بالارتياح، إذ أنني كنت محظوظاً نسبياً إذ أنني أبعد ما أكون عن أن يجعلني القدر وحيداً أعاني مصيراً أسوأ من مصير أي شخص آخر.

لم يكن المصورون الذين أعرب عن أسف لهم نعاء على الإطلاق فيما يتعلق بموضوعاتهم، فقد كانوا يعرفون أن بعض من سيتأملون لوحاتهم سيتوحدون مع الشهداء ويشعرون على وجه التقريب بـ «أنني على هذا الصليب» بينما ستشعر الغالبية ستحس على نحو متوهج - بأن المسيح المعلق على الصليب قد مات من أجلها مكابداً عذابات تفوق بكثير أحزانها، فخلصها بقيامه بهذا.

(٥٧) شوبنهاور عن التراجيديا

ربما كان حرياً بالمرء أن يتوقع من شوبنهاور أن يدرك هذا كله، حيث أنه شدد على شمولية المعاناة أكثر من أي فيلسوف سبقه. لكنه أحس في هذه النقطة بصله وثيقة تربطه بالبوذية - شمولية المعاناة هي الحقيقة الأولى من «الحقائق الأربع النبيلة» عند بوذا - والبوذية والتراجيديا تقدمان استجابتين مختلفتين تمام الاختلاف للمعاناة.

يشيع الاعتقاد بأن شوبنهاور قد طور نظرية هامة في التراجيديا، لكنه في حقيقة الأمر لم يكرس الا صفحات قلائل للغاية ومخيبة للأمل بشدة فحسب لهذا الموضوع: أولاً، ثلاث صفحات في كتابه «العالم كإرادة وامثال» The World as will and Idea (١٨١٩) في نهاية المبحث ٥١ ثم ست صفحات أخرى في نهاية الفصل ٣٧ في المجلد الثاني الذي أضافه الى الطبعة الثانية الصادرة ١٨٤٤ ويتألف المجلد الثاني من ملاحق، وفي هذه الحالة فإن الملحق يطور القضية ذاتها بمزيد من الإسهاب وبناء على هذا فإننا سنركز على الصورة الأخيرة. ولكن حتى لا يتساءل أحد عما إذا لم يكن المبحث الوارد في المجلد الأول، الصادر حينما كان المؤلف في الثلاثين من عمره، أسمى وأعظم قدراً فإننا سنقتطف منه فقرتين، لا يتردد صداهما، ولا يتم تطويرهما في المجلد الثاني.

«إن المطالبة بما يسمى بالعدالة الشعرية تستند إلى اخفاق تام في فهم طبيعة التراجيديا، بل وفي فهم طبيعة العالم حقاً. وهذه المطالبة تظهر على نحو جريء بكامل تفاهتها في النقد الذي يقدمه صمويل جونسون، لكل مسرحية من مسرحيات شكسبير على حدة، إذ يتوجع على نحو بالغ السذاجة إزاء الإهمال الدائب لهذه العدالة، وهو ما يعد حقيقة بالفعل: فما هو الذنب الذي جنته أوفيليا أو ديدمونه أو كورديليا؟ ولكن وحدها النظرة العالمية البروتستانتية - العقلانية الضحلة التفاضلية أو النظرة العالمية اليهودية حقاً ستثير المطالبة بالعدالة الشعرية، وستشعر بالرضا حينما تلبي هذه المطالبة. ان المعنى الحق للتراجيديا هو الادراك الأكثر عمقا لكون ما يدفع البطل ثمنه لا يتمثل في خطايا الخاصة وانما في خطيئة أصلية، أي ذنب الوجود ذاته:

Pues el delito mayor
Del hombre es haber nacido

(فيما يتعلق بأعظم ذنب للانسان أهو كونه قد ولد على الاطلاق .)

قد يتفق المرء إلى حد كبير مع شوبنهاور حتى الموضع الذي تبدأ فيه الاهانات . على الرغم من أنه لا يأتي على ذكر مدى ما نجده من عدالة شعرية عند شكسبير ، وأوغاده إنما يصلون إلى نهاية حزينة . لكن مفهوم شوبنهاور القائل بأن التشديد على العدالة الشعرية هو بصورة مميزة سمة بروتستانتية أو يهودية هو مفهوم غريب ، ففي نهاية المطاف كان الاصلاح الذي قال به لوثر يستند في أحد جوانبه على تأكيده المتطرف على الخطيئة الاصلية . ويكاد المرء على وجه التقريب أن يقول إنه قد شدد على الدفاع عن الظلم الذي ينزله الرب بساحة البشر وتبريره ، فقد علم ان الايمان هو وحده الذي يبررنا ، بحيث أن المتجافين عن الايمان وإن اتسموا بالفضيلة سيهلكون ، بينما الأشرار الذين يتمسكون بالمسيح على فراش موتهم سيكتب لهم الخلاص . والعثور على جوهر اليهودية في حكمة أصدقاء أيوب الذين يقرعهم الرب نفسه إنما يشبه العثور على جوهر الافلاطونية في حكمة تراسيماخوس في «الجمهورية» . وقد عرف أنبياء اليهود كذلك وبصورة مباشرة جزئياً أن الرجل العادل غالباً ما يعاني الأمرين بينما يكفل الشرير بالفوز .

والفقرة الأخرى في المجلد الأول التي تبدو جديرة بالادراج هنا تبدو أكثر اقتضاباً . يقول شوبنهاور في غمار بحث السبل التي يمكن ان تجلب بها المحنة في التراجيديا :

«قد تجلب الشقاوة عن طريق شخصية يصل شرها غير العادل إلى أقصى حدود الامكان وأشدّها تطرفاً ، والأمثلة على هذا النوع تشمل ريتشارد الثالث ، وإياجو في «عطيل» ، وشيلوك في «تاجر البندقية» وفرانز مور (في مسرحية شيللر الأولى و«السارقون») ، وفيدرا يوريديس (في هيبوليتوس) ، وكريون في «انتيجونا» .

وحتى اذا كان هيجل مستحقاً للوم لعدم ايضاحه بما فيه الكفاية دائماً أن انتيجونا وكريون ليسا مبررين بالقدر ذاته ، فإن توصيف شوبنهاور لشخصية كريون يوشك أن يتجاوز التصديق . غير أنه يتكامل مع تعقيب آخر على انتيجونا سندرجه حالاً . وهو لا يفصح عن عميق ادراك لـ «تاجر البندقية» و «هيبوليتوس» . ولكن دعنا الآن نلتفت إلى قضيته الأساسية والمجلد الثاني .

«لا تنتمي اللذة التي نستشعرها في التراجيديا إلى الاحساس بما هو جميل ، وإنما إلى الاحساس بما هو شامخ وسام ، وبعد هذا حقاً أسمى درجات هذا الاحساس . ذلك أننا حتى لدى رؤية الشامخ والمتسامي في الطبيعة نبعد عن اهتمام الارادة لتنبئ موقف التأمل الخالص ، هكذا فنحن اذ نواجه محنة تراجيدية نبعد عن الارادة إلى الحياة ذاتها» .

ويتكرر القول الأخير مراراً وتكراراً ، ويمضي شوبنهاور قائلاً : «ذلك أننا في التراجيديا نواجه بجانب فظيع من جوانب الحياة ، ببؤس الجنس البشري ، وسيطرة المصادفة والخطأ ، وسقوط العادل وانتصار الشرير : هكذا فان وضعية العالم البغيضة صراحة بالنسبة لارادتنا تجلب أمام أعيننا ، ونحن

نشعر ازاء هذا المشهد بأننا مستعدون الى إبعاد ارادتنا عن الحياة والى أن نكف عن الرغبة في الحياة وعن حبها .

لماذا «نجد لذة فيما هو بغيض صراحة بالنسبة لارادتنا»؟ إن شوبنهاور يرد مرة أخرى قائلاً: «إن ما يخلع على كل شيء تراجيدي أياً كان الشكل الذي قد يظهر به قوته الدافعة الخاصة الى السمو هو الادراك الباهر لكون العالم والحياة لا يستطيعان منحنا أي شعور حقيقي بالرضا ، ومن هنا فإنها لا يستحقان ارتباطنا بهما : وفي هذا تتمثل الروح التراجيدية ، ومن هنا فإنها تقود الى الاستسلام .» والاعتراض الوحيد على هذه النظرية هو أنها لا تتفق مع الحقائق . وقد كان شوبنهاور على استعداد كاف لادراك هذا ، ولكنه كان يعتقد أن هناك مخرجاً من هذا الوضع ، فهو يمضي أولاً الى حشد الأدلة ضد الإشارة التي طرحها بنفسه :

«انني أسلم بأنه في تراجيديا القدماء نادراً ما تظهر أو تصاغ بصورة مباشرة روح الاستسلام هذه ، فأوديب الملك يموت مستسلماً راضياً ، ولكن ما يعزبه هو انتقامه من أرض ابائه ، وايفيجينيا أوليس على استعداد تام للموت ، لكن فكرة رفاه بلاد الاغريق تعزيبها وتجعلها تغير رأيها ، هكذا فإنها تقبل طائفة الموت الذي حاولت في السابق الهرب منه بكل السبل الممكنة ، وكساندرا في «اجامنون» للعظيم اسخيلوس تلقي حتفها طائعة arkeito bios (١٣٠٦) (كفى حياة ٣٣١٤ بالترقيم الحديث) ولكنها بدورها تعزيبها فكرة الانتقام . وهرقل في «التراقيات» يستسلم للضرورة ويموت متبالكاً نفسه ، وإن لم يكن مستسلماً . والأمر نفسه ينطبق على هيپوليتوس عند يوربيديس . . .» مثل هذه الأمانة جديرة بالاعجاب . ولكن أين تراها ستترك نظرية شوبنهاور؟ إنه يقطع عقده بجرأة لا تصدق :

«لكنني أحبذ كلية الرأي القائل بأن التراجيديا الحديثة أسمى وأرفع قدراً من تراجيديا القدماء . وشكسبير أعظم بكثير من سوفوكليس ، وإذا ما قارن المرء ايفيجينيا يوربيديس بايفيجينيا جوته فانه يجدها فجأة وغوغائية (roh und gemin) أما «الباخوسيات» ليوربيديس فهي تلفيق يثير التقزز لحساب الكهنة الوثنيين (تعد كلمة pfaffen اصطلاحاً ازدرائياً) . وبعض المسرحيات القديمة لا يعكس ميلاً تراجيدياً على الاطلاق مثل «السيثيس» و «ايفيجينيا في ناوريس» ليوربيديس ، والبعض تشوبه مؤثرات مقززة بل وباعثة على الغثيان مثل «انتيجونا» و «فيلوكيتيس» . وهي كلها على وجه التقريب تظهر الجنس البشري واقعاً تحت أفظع ضروب السيطرة من جانب الصدفة أو الخطأ ، ولكنها لا تظهر الاستسلام الذي يسببها ويحرر منها . وكل هذا مرده أن القدماء لم يكونوا قد وصلوا بعد الى ذروة التراجيديا والهدف منها أو النظرات العالمية» .

يبدو أننا قد قطعنا شوطاً طويلاً في ابتعادنا عن «كل شيء تراجيدي أياً كان الشكل الذي قد يظهر به» . وتعليقات شوبنهاور على بعض تراجيديات سوفوكليس ويوربيديس ليست مما يعد مدحاً في

حكمه الأدبي . ويبدو أنه كان يفتقر الى الحس الذي يمكنه من فهم التراجيديات . ومن المؤكد أن المرء لن يفكر في وضعه في مرتبة واحدة كناقد مع هيجل .
عند هذه النقطة ، قد نتوقع استعراضاً موجزاً لتراجيديات شكسبير ، القصد منه إيضاح كيف أن أبطال شكسبير يفقدون ارادتهم للحياة ، ولكن لا شيء من هذا النوع يرد عنده ، فدعنا إذن نمد له يد العون .

إذا أحصينا إحدى عشرة تراجيديا شكسبيرية ، فإن الأبطال لا يسقطون وهم يقاثلون الا في «ريتشارد الثالث» ، «ريتشارد الثاني» ، «مكبث» و «كوريولانوس» وهذه التراجيديات هي بمثابة استثناءات ، إذ ان روميو وجولييت وعطيل وأنطونيو وكليوباترة يقدمون على الانتحار ، وتيمون يفقد حبه للحياة كلها ، وقيصر يموت وعلى شفثيه هذه الكلمات : «حتى أنت يا بروتوس؟ — ثم يسقط قيصر - وفي التراجيديا نفسها يطلب كاسيوس من خادمه أن يقتله ، ويتحرب بروتوس بالقاء نفسه على سيفه . وفي أعظم عمليين تراجيديين لشكسبير تتحرب أوفيليا وكذلك جونريل ، ويكره هاملت ولير الحياة ، وعلى امتداد مسرحية «هاملت» يتحدث البطل عن فظائع الوجود ويعرب عن تفرزه العميق من الحياة ، ويقول كنت عن لير : «ألا انكسر ايها الفؤاد ، أنا شاك ، انكسر!» . و :

لا تناكدوا روحه ! آه ، دعوها تمضي ! فهي تمقت

من على هذه الدنيا الجهمية

يشدها أكثر من هذا .

وعلى صعيد آخر ، فبينما لا نجد عمليات انتحار عند اسخيلوس ، ومن الواضح أن تراجيدياته لا تناسب القضية التي يطرحها شوبنهاور بأكثر مما تناسبها تراجيديات سوفوكليس الأخيرة التي لا تزال باقية ، فإن إياس يتحرب ، وكذلك الحال بالنسبة لانتيجونا وهيمون ويوريديس في «انتيجونا» وجوكاستا في «أوديب ملكاً» وديانيرا في «التراقيات» . وهكذا يتضح أن مناصراً جيداً كان بوسعه أن يطرح قضية أفضل بكثير مما فعل شوبنهاور نفسه .

غير أن هذه القضية يمكن أن تهاجم بطريقتين على الأقل . الأولى ، ستضمن مداولة باللغة الاسهاب حول المسرحيات المختلفة ، تعد أقل أهمية ، ويكفي هنا أن نرسم المعالم الأساسية لهذه ، المداولة ، وعلى نحو ما شدد شوبنهاور بصورة متكررة لا يعد الموت طوعاً أمراً كافياً للبرهنة على ما ذهب اليه . فروميو يتحرب تحت وطأة سوء الفهم الذي صور له أن جولييت قد لقيت حتفها . ولو أنه كان يعلم أنها لا تزال على قيد الحياة لود أن يحيا معها . وأوفيليا تحن ، وعطيل يشعر ، شأن معظم الآخرين الذين أتينا على ذكرهم ، بأنه لا يستطيع أن يواصل العيش بصورة مشرفة وأن أفضل مخرج بالنسبة له هو أن يتحرب ، وهو لا يشير الى أن الحياة بشكل عام ليست جديرة بأن تعاش ، وحتى لير لا يقول الا أحياناً قلائل قبل مناشدة كنت :

هذه الريشة تتحرك، انها حية! لكن كان الأمر كذلك
فهي صدفه تلك التي تجلو كل الالام
التي أحسست بها .

وهو يعتقد خلال احتضاره أن شفتي كورديليا تتحركان .

غير أن هذا كله لا أهمية له على وجه التقريب . ف قضية شوبنهاور حول «كل شيء تراجيدي أيا كان
الشكل الذي قد يظهر به» لا يمكن أن تقوم على أساس مشاعر الشخصيات المختلفة في تراجيديات
بعينها . والسؤال هو ما اذا كان شعورنا بالسرور في التراجيديا وابتهاجنا راجعين إلى : «الادراك الباهر»
لكون العالم والحياة لا يستطيعان منحنا أي شعور حقيقي بالرضا ، ومن هنا فإنها لا يستحقان ارتباطنا
بهما - ما اذا كنا نقاد «الى الاستسلام» .

إن هذه الاشارة على وجه التقريب هي عكس الحقيقة ، وتقرب من العبث كأى نظرية كبرى في
التراجيديا . يقول شوبنهاور :

«على الرغم من أن القدماء لم يقوموا على هذا النحو الا بالقليل لتقديم روح الاستسلام ، اشاحة
الارادة عن الحياة عند ابطالهم التراجيديين باعتبارها موقفهم ، فان ايقاظ هذه الروح عند المشاهد
وانارة هذا الموقف ، وان كان على نحو مقتضب ، يظل الميل والتأثير المحدد للتراجيديا والمشاهد يتم
المضي به الى ادراك «أن من الأفضل له أن يتنزع قلبه بعيداً عن الحياة وأن يبعد رغباته وأن يكف عن
حب الدنيا والحياة» .

من الواضح أن هذا الاحساس ليس هو ما تولده «الأورستية» ، كما أنه ليس هناك أي سبب يدعو
للاعتقاد بأن أي من المسرحيات التي كتبها «مبدع التراجيديا» تثير مثل هذه العواطف . وتبدو بوضوح
دلالات ذلك القول المتواتر الذي يشير الى أن «انتيجونا» قد انتزعت اعجاباً شديداً لدى عرضها لأول
مرة الى حد أن الأثينيين قد انتخبوا الشاعر ليشغل منصباً رفيعاً هو منصب القائد العسكري العام .
وانشودة الجوقة العظيمة الواردة في «أوديب في كولونا» التي تشيد بألا يولد المرء وترى في الموت المبكر
الوضع الذي يلي ذلك في الأفضلية تقرب من القضية التي يطرحها شوبنهاور على نحو يفوق أي شيء
آخر طرحه الفيلسوف الألماني نفسه في هذا الصدد (٢٢) لكن الرجل العجوز الذي يوشك على أن يلقي
حتفه «يعزیه انتقامه من أرض آبائه» (طيبة) (يبدو من الأمور المحيية ان شوبنهاور ، وهو رجل لم يفارقه
حنق مدمر قط ، قد شدد على هذه النقطة) ويتمثل المؤثر المحوري في أن البطل المعذب الذي كانت
حياته لعنة عليه يصبح نفحة علوية تلم بأثينا . ومن المحتمل أن سوفوكليس كان ينظر الى نفسه ، وهو
في التسعين من عمره ، بهذه الطريقة ، ومن الجلي الى حد كبير أن تراجيدياته لم تبد للأثينيين لعنة تنصب
على الحياة ودعوة للاشاحة عن الدنيا .

ربما كان شوبنهاور محقاً في القول بأن شكسبير يفوق الشعراء التراجيديين لبلاد الاغريق كشاعر

للأس. فهناك فقرات في «هاملت» و «لير» و «تيمون» تدان فيها الدنيا، إن صح التعبير، على نحو قاطع، ويستعصى تحسين ما قاله مكبث عن «قصة» يرويهها أبه حافلة بالصخب والغضب/ ولا تعني شيئاً. ولكن ما يدفع المشاهد إلى الاحساس به هو بحسب تعبير سارتر «ان الحياة تبدأ عند الجانب الآخر من اليأس». والأمر لا يقف فحسب عند أن مكبث نفسه سرعان ما يقول: لم يتعين أن أقوم بدور الأحق الروماني وألقى حتفي/ على سيفي؟ بينما أرى الحياة على الجراح/ تتسامى، ويبدأ خطابه الأخير بقوله: «لن أستسلم» وينتهي:

فلتحل اللعنة على من يصرخ: «توقف! كفى!» والحيوية الهائلة عينها تؤكد نفسها في «لير» و «هاملت». ومصرعها، على الرغم من أنه تصاحبه مصارع أخرى عديدة، إلا أنه لا يمثل Gotter-dammoreung فالعالم لا ينتهي. وهاملت يمنح صوته المحتضر لفورتنبراس، وبعد أن يموت لير يأتي جيل أصغر عمراً «لن يرى هذا القدر، ولن يعمر طويلاً على هذا النحو».

يقول شوبنهاور: إنه من المحقق أن نظريته صحيحة - على الرغم من أنه لا يجد حقائق تدعمها - لأنه ان لم يكن الأمر كذلك، «فكيف يمكن أن يكون ممكناً تقديم الجانب الفطيع من الحياة الذي يطرح أمام أعيننا في أوضح صورة له تأثير حميد علينا ويبدو ممتعاً إلى حد كبير؟».

هكذا فإن طرحه يتم التذني به إلى الزعم بأنه يقدم الاجابة الوحيدة على السؤال الذي بحثناه لدى تعرضنا لهيوم. ولكن طالما أن الحقائق تناقض الحل الذي يقدمه فلا بد من بحث اجابات أخرى؟ ولقد أشرنا الى أسباب عديدة تكمن وراء اللذة التي تمنحنا التراجيديا اياها وخاصة في المبحثين ١٢ و ١٨ وفي الفصل الحالي. ولا يزال يتعين أن نضيف نقطة مهمة، ومن أجلها ينبغي أن نعود مرة أخرى الى نيتشه.

(٥٨) نيتشه في مواجهة شوبنهاور

يشيع إلى حد كبير الاعتقاد بأن نيتشه كان في كتابه الأول «ميلاد التراجيديا» لا يزال تابعا متحمسا لشوبنهاور، وفي الحقيقة ان هذا الكتاب يستمد إلهامه إلى درجة كبيرة من اقتناع نيتشه بأن نظرية شوبنهاور في التراجيديا هي نظرية خاطئة على نحو يقطع كل رجاء فيها.

بعد أن انتقدنا «ميلاد التراجيديا» في عدد من النقاط، يتعين علينا ألا نتردد في الوقوف الى جانبه حيثما يحور نيتشه نفسه من تأثير شوبنهاور. ويذهب نيتشه الى القول بأن «كل تراجيديا حقة تخلف لنا ما يسميه على نحو شديد البحث عن التوفيق بـ «الارتياح الميتافيزيقي» - وهو اصطلاح سيندم في وقت لاحق على استخدامه - «لكون الحياة في قرار الأشياء على الرغم من كل تغيرات المظاهر القوية، ومفعمة بالبهجة على نحو يستعصى على محاولة القضاء عليها» وبعد ذلك بأسطر قلائل في المبحث السابع أيضاً يقال لنا إن «بلاد الاغريق العميقة المعرضة على نحو فريد لأعمق وأرق ألوان المعاناة تعزي نفسها بعد أن تطلعت في جرة إلى الدمار الرهيب لما يسمي بتاريخ العالم، وكذلك قسوة الطبيعة،

وللتعرض لخطر التوق إلى السلب البوذي للارادة . إن الفن ينقذه - وعبر الفن الحياة » (٢٣) .
يربط نيتشه هذه الرؤية بتعليقات على أناشيد الجوقة في مسرحيات ساخرة لا يبدو أنها تقف متأسكة
في ضوء الدراسات الحديثة . لكن النقطة المحورية تبدو صائبة . ولبلورة هذه النقطة دعنا نورد تعليق
نيتشه على شوبنهاور في المقدمة التي أضافها إلى الطبعة الثانية الصادرة في ١٨٨٦ . وهو يقتطف هناك
مبدأ الاستسلام عند شوبنهاور من المجلد الثاني، ويعقب عليه بقوله : « ما أشد اختلاف ما يحدثني
ديونيزوس به ! كم هو بعيد عن كل نزعة الاستسلام تلك ! وهو يعرب عن أسفه لأنني أضفيت
الغموض فأفسدت تحذيرات ديونيزوس بالصياغات الشوبنهاورية » (٢٤) .

ويقول نيتشه بالمثل في الفصل الذي عقده حول « ميلاد التراجيديا » في كتابه « إنساني، إنساني جداً »
ان : « تراجيديات الاغريق على وجه الدقة تبرهن على أنهم لم يكونوا متشائمين : لقد كان شوبنهاور
مخطئاً . » وبعد أسطر قلائل يضيف ان كتابه : « تفوح منه رائحة هيكلية بصورة قوية ولا تلتصق رائحة
شوبنهاور الجيفانية الا بعدد محدود من الصياغات » (٢٥)

واختصاراً للأمر نقول : إننا وجدنا سبباً آخر للشعور بأن التراجيديات ممتعة ، فهي توحى لنا بأن
الحياة والدنيا جميلتان ، على الرغم من كل أشكال المعاناة والقسوة والفظائع التي يفيض بها الوجود .
واذا كان هناك قدر أكبر من البؤس في « الملك لير » و « هاملت » و « أوديب » و « أجاسمنون » أكثر مما في
تجربتنا ، فإن هذه التراجيديات أشد جمالاً كذلك على نحو لا مجال معه للمقارنة . ونحن ندفع إلى
الاحساس بأن المعاناة هي عقبة لا ترتقي في الطريق إلى الحياة ، وأنه حتى أسوأ المحن تتساق مع أبهى
أشكال الجمال . وإذا نقف بعيداً عن الاقتناع بأن الحياة ليست جديدة بأن تعاش ، وأننا ينبغي أن نرحل
عن هذه الدنيا ، فإنه يتم التأكيد على تصميمنا على الصمود . والاحساس الذي يثار بصورة مقتضبة هو
أن الاستمرار الذي لا يعدو في أوقات أخرى أن يكون مجرد مسألة قصور ذاتي ، هو عمل شجاع .

لقد سبق لنا أن لاحظنا من قبل أنه في التراجيديا تصاغ أحزاني mea res agitur . وفي الاطار
نفسه فإن انتصار اللغة ، والشعر ، والنبيل هو أيضاً انتصاري . وعلى هذا النحو وجدنا إجابته أخرى
اضافية على سؤال شوبنهاور الختامي ، « ان تقديم الجانب الفظيع من الحياة يبدو ممتعا إلى حد كبير ، لأنه
في غمار ذلك يقنعنا بأن حياتنا ليست شيئاً ميثوساً منه .

تلك هي طريقتي في التعبير عن الأمر ، واليك طريقة نيتشه : « إن التراجيديا بعيدة كل البعد عن أن
تثبت أي شيء عن النزعة التشاؤمية عند الاغريق ، بالمعنى الذي قصده شوبنهاور ، إلى حد أنها ، على
العكس من ذلك ، قد تعتبر التنفيذ الحاسم للقول بهذه النزعة والمثال المعاكس لها . وقول نعم للحياة
حتى في أغرب وأصعب مشكلاتها وابتهاج ارادة الحياة في مواجهة استعصائها على الاستنفاد حتى في
غمار التضحية ذاتها في أسمى أنماطها ، ذلك هو ما أسميه بالديونيزوسي ، وذلك هو ما تخنت أنه الجسر
المفضي إلى سيكولوجية الشاعر التراجيدي . لا للتحرر من الفزع والرحمة ، ولا لتطهير ذات المرء من

الشعور الخطير بشحنته الهائلة — على ذلك النحو فهمه أرسطو — ولكن لكي يكون المرء ذاته البهجة الخالصة للوجود بعيداً عن كل فزع ورحمة — تلك البهجة التي شملت حتى بهجة التدمير . وبهذا المس مرة أخرى النقطة التي انطلقت منها ذات مرة : لقد كان « ميلاد التراجيديا » ، « أول إعادة تقويم أقوم بها لكل القيم » (٢٦) .

الآن دعنا نعد مرة أخرى الى « ميلاد التراجيديا » فبعد أن يقوم نيتشه — محقاً — بتصوير التراجيديا باعتبارها نقيض أي « سلب بوذي للارادة » يطرح بعد ذلك بأسطر قلائل ملاحظة مثيرة للاهتمام حول « هاملت » ويمضي في تطوير مفهومه عن التراجيديا :

« يشبه الانسان الديونيزوسي هاملت : فقد نظر كل منهما حقاً الى جوهر الأشياء فاكتسب المعرفة والغثيان يحول دون الفعل ، ذلك أن فعلهما ما كان ليغير أي شيء في الطبيعة الأبدية للأشياء ، وهما يشعران بأنه مما يبعث على السخرية ويثير الاحساس بالمهانة أن يطلب منهما أن يصلحا عالماً متنافراً مشوشاً . والمعرفة تقتل الفعل ، فالفعل يقتضي أقنعة الوهم : وهذا هو مبدأ هاملت ، لا تلك الحكمة الرخيصة التي يتحلى بها جاك الحالم الذي يغرق في التأمل ، وإن صح التعبير ، فمن جراء وفرة الاحتمالات لا يمضي قدماً الى الفعل ، ليس التأمل ، لا بل المعرفة الحقة ، ادراك الحقيقة الرهيبة هو الذي يتجاوز أي دافع للفعل .

« واذ يعي الانسان الحقيقة التي رآها ذات مرة ، فإنه لا يشاهد الان في أي مكان الا فظاعة الوجود وعبه . . . فيمتلئ بالشعور بالغثيان . هنا ، حينما يصل الخطر الذي يترصد بارادته الى أعظم مراحلها ، يهل الفن كما لو كان عرافة منقذة طويلة الباع في تحقيق الشفاء . وهي وحدها تعرف كيف تحول الأفكار المثيرة للغثيان حول فظاعة الوجود وعبه الى مفاهيم يمكن للمرء أن يتعايش معها . . »

إننا نرى بطل رواية « الغثيان » يسيطر على شعوره بالغثيان من خلال كتابة هذه الرواية ، ونذكر كيف أن رواية سارتر الأولى ، وانتصاره الأول ، ربما استمدت وحيها من نيتشه ، الذي سبق لنا أن بحثنا تأثيره الحاسم على مسرحية « اللباب » في الفصل السابق . وكون الفقرتين السابقتين فلسفتين من عدمه أمر يعتمد على مفهومنا عن الفلسفة . فلنكتف بالقول إن نيتشه يقوم في صفتين فحسب (٢٧) بتفنيد نظرية شوبنهاور في التراجيديا ، ويلقى على هاملت من الضوء ما يفوق ربما أي كاتب سبقه ، ويلهم مؤلف إحدى أبرز روايات القرن العشرين .

إن خاتمة الجملة التي اقتطعناها تستحق بدورها أن نورد هنا : « تلك هي السامي - The Sublime باعتباره الترويض الفني لما هو رهيب ، والكوميدي The Comic بحسبانه التحرر الفني من الغثيان التابع من العبث » . لقد ربط شوبنهاور التراجيديا بالسامي ، على نحو ما سبق لنا أن رأينا ، وإن لم يربطه بالتأكيد بالقهر الفني لما هو فظيع ورهيب ، لكن مفهوم شوبنهاور عن الكوميدي لم يبن على أي حال بمسرح العبث على نحو ما فعل مفهوم نيتشه . بل الأمر على العكس من ذلك ، فقد كان شوبنهاور

مخططاً فيما يتعلق بالتراجيديا، وكل ما هنالك أن نظريته عن الكوميديا تقع في أقل من صفحة واحدة في ختام الفصل ذاته الوارد في المجلد الثاني الذي وجدنا فيه نظريته في التراجيديا. وهو يذهب الى القول بأن المعاناة في الكوميديا قصيرة الأمد. فالكوميديا تقول لنا: «إن الحياة طيبة تماماً على وجه العموم ومسلية في المقام الأول».

ونيتشه يردد بالفعل صدى هذه الرؤية السطحية للكوميديا في حاشية يقول فيها: «إن التراجيديا تتناول المعاناة التي تستعصي على العلاج، والكوميديا تتناول المعاناة التي يمكن علاجها» (٢٨). وهذا خطأ على نحو مضاعف، لكنه في الصياغة المطبوعة حذف هذا الخطأ فيما يتعلق بالكوميديا: «إن التراجيديا . . تتناول ما لا يمكن علاجه وما هو حتمي، ولا مهرب منه في الوضع والشخصية الانسانيين» (٢٩).

يتعين على القول بأن الكوميديا يمكنها التعبير عن يأس تبدو بالنسبة له حتى التراجيديا العظمى متفائلة نسبياً. فالتراجيديا تشير الى أن النبل أمر ممكن، وأن الشجاعة جديرة بالإعجاب وأنه حتى الهزيمة يمكن أن تكون مجيدة. لكن الكوميديا تشير الى أن النبل وهم وأن الشجاعة منافية للطبيعة وأن الانتصارات مثيرة للسخرية على نحو لا يقل بحال بالنسبة للهزائم. وبينما يشير نيتشه في فقرة شهيرة الى أن «ما يشكل قدرة التراجيديا على إبهاج الحواس هو القسوة» (٣٠) واني لأطرح على العكس من ذلك القول بأن التراجيديا تعتمد في إحداث تأثيرها على التعاطف مع أولئك الذين يعانون، وبالتالي فإنها قوة دافعة بعمق في طريق إضفاء الطابع الانساني، بينما الكوميديا تعتمد على القسوة. ولكي يستمتع المرء بـ «تاجر البندقية» باعتبارها كوميديا فإن عليه ألا يتوحد بأي حال مع شيلوك، وأن يكون قادراً على الاستمتاع بالمحن النهائية التي تحمل بساحتها. وإذا كان بمقدور المرء الاحجام عن التعاطف مع لير جلوسستر أو عطيل وديمونة فانه قد يسخر منهم. وموقف شكسبير في المسرحيتين الأخيرتين هو بالطبع موقف أحادي الاتجاه، ومن هنا فلا خيار أمامنا. وفي حالة شيلوك كان الشاعر غير مستقر على حال، من هنا فان بمقدور البعض ان يسخروا من شيلوك، بينما يعجز البعض عن ذلك. وفي «ترويلوس وكريسيدا» يفترض أن نضحك، ولكن حتى اذا ضحكنا فاننا نستشعر مرارة واشمئزازاً وبأساً أكثر عمقا مما نستشعره في معظم التراجيديا

هكذا فإننا نصل إلى المشكلة التي طرحها آخر الفلاسفة الذين سنقوم ببحثهم

(٥٩) شيلر والتراجيدي

هل تعد احداث معينة تراجيدية على نحو ينتمي الى صلبها وملازم لها؟ وهل التراجيديا تعد مأساوية بقدر ما تعالج مثل هذه الاحداث فحسب؟ اذا كان الأمر كذلك، فإن الكاتب المسرحي الذي يجعلنا نضحك على ما هو مأساوي حقاً، قد يعد منحرفاً عن الجادة.

من شأن الكثيرين الرد على هذين السؤالين إيجاباً، وقد حاول فيلسوف واحد على الأقل «المجادلة»

فيما يتعلق بهذه القضية هو ماكس شيلر * M.Scheler (١٨٧٤ - ١٩٢٨) في مقال بعنوان «في ظاهرة التراجيدي» Zum phanomen des Tragischen (٣١) وخلال السنوات الأخيرة أعيد طبع هذا المقال في مجموعتي مختارات أميركيتين تحت العنوان التالي «في التراجيدي» وذلك في ترجمة كان حرياً بمحرريها أن يدققوها على الأصل الألماني وتجعل الصياغة الانجليزية شيلر يقول:

Only where there is high and low, nobleman and peasant, is there anything like a tragic event.

«حيثما كان هناك رفيع ووضيع، نبيل وفلاح، عندئذ فحسب يوجد أي شيء من نوعية الحدث التراجيدي».

We can hardly call it tragic for a good meant to defend and bring the 'downfall of an evil man, nor for a nobleman to do the same to a peasant. Moral approval precludes a tragic impression here, this much is certain.

«ليس بمقدورنا أن ندعوه أمراً تراجيدياً بالنسبة للانسان الخير أن يهزم ويسقط انساناً شريراً، ولا بالنسبة للنبيل أن يقوم بالشيء عينه لفلاح. فالموافقة الاخلاقية تستبعد الانطباع التراجيدي هنا. والأمر مؤكد الى هذا الحد». (٣٢).

والمقتطف الاول صارخ للغاية، ويعد أول هراء من نوعه بحيث أن المرء قد يتوقع من المحررين، أو من أي شخص آخر له اهتماماتهم، أن يتساءلوا عما اذا كان شيلر يمكن أن يكون قد قال مثل هذه الأشياء. ولا يمكن أن يكون مرد عدم التساؤل حول هذا الا الحقيقة القائلة بأن جانباً كبيراً من نقاش التراجيدي مناف للعقل للغاية، بحيث أن طروحات كهذه لا تبرز للعيان، والكثير بخلاف هذا في المجموعتين كليهما وفي «الميتاتيتير» لأبل Metatheatre by Abel يتطلب تعطيلاً مائلاً لعدم التصديق (٣٣).

ليس ثمة فلاح على الاطلاق في النص الألماني الأصلي: فشيلر يقارن Edles und gemeines أي النبيل والخسيس، ويتحدث في المقتطف عن النبيل اذ يتغلب على الخسيس (٢٤٤).

تضفي ترجمة مقال شيلر الغموض على الحقيقة القائلة بأن هذا النقاش لـ «ظاهرة التراجيدي» إنما كتب حينما كان المؤلف من اتباع هوسر، Husser ويحتل المرتبة التالية كواحد من أبرز المتعمقين في دراسة الظاهريات. وكان هوسر أكثر اهتماماً بالمنطق والرياضيات، بينما كان اتجاه شيلر أكثر اتساعاً بالنزعة الانسانية، وتميز باهتمام فائق بالاخلاقيات والأدب. هنا، اذن، تكمن المساهمة المتميزة المبكرة في علم الجمال من منظور علم الظواهر. والقضية تطرح في الصفحة الأولى:

* شيلر: يقيني أن القارئ لم يخلط بين ماكس شيلر المشار اليه في المتن وفريدريش فون شيلر. ذلك أن ماكس شيلر (١٨٧٤ - ١٩٢٨) هو فيلسوف اجتماعي وفينومولوجي ألماني، أخذ بمنهج الظاهريات عند هوسر وطبقه على مجالات الأخلاق وفلسفة الحضارة والدين. من مؤلفاته «أحكام القيمة الاخلاقية» (١٩١٣ - ١٩١٦). بينما فريدريش فون شيلر (١٧٥٩ - ١٨٠٥) هو الشاعر والكاتب الدرامي الألماني الشهير، الذي تعاون مع جوته ومن أبرز أعماله «وليام تل»

«أيّ كان جدوى تأمل الأشكال الموجودة حالياً للتراجيديا بالنسبة لإدراك ما هو تراجيدي، فإن ظاهرة التراجيدي رغم ذلك لا تستمد من العروض الفنية وحدها. فالتراجيدي هو عنصر مهم في الكون ذاته. والمادة التي يقدمها العرض الفني والشاعر التراجيدي ينبغي أن تتضمن الحام القاتم لهذا العنصر. وإذا أردنا أن نصدر حكماً على ما هو تراجيدياً أصيلة فإن علينا أولاً أن نكون قد حققنا حدساً خالصاً بقدر ما نستطيع فيما يتعلق بهذه الظاهرة ذاتها. . . وكل الأسئلة التي تدور حول مجرد تأثير التراجيدي على مشاعرنا والسبب في أننا قادرون على «التمتع» بالتراجيدي حينها يعرض علينا في شكل فني ستنحى جانباً هنا».

يقول شيلر: «وحتى تعريف أرسطو الشهير - التراجيدي هو ما يثير فينا الرحمة والخوف - لا يحدثنا إلا بما يقوم به التراجيدي وليس بما هو عليه. والتراجيدي ابتداء هو خصيصة للأحداث والاقطار والشخصيات الخ ندرتها ونحدها منها. . إنها نسيم ثقيل بارد يصدر عن هذه الأشياء ذاتها، ضوء يتألق على نحو كاب يحيط بها، وفيه يبدو أنه تبين لنا سمة معينة من سمات الدنيا - وليس من سمات ذاتنا ومشاعرنا أو معاشاتنا للرحمة والخوف».

أولئك الذين قرأوا دراسة رودلف أوتو R.Otto الهامة الموسومة «Das Heilige» التي أعيد إصدارها مراراً وتكراراً باللغة الانجليزية تحت العنوان التالي «فكرة المقدس» على الرغم من أن العنوان The Idea of the Holy ظاهرة المقدس the phenomenon of the Holy «ستكون أقرب إلى مقصد المؤلف - سيدركون كيف أن رؤية شيلر ليست من قبيل فرط الحساسية، وإنما هي سمة حركة بأسرها. إن علم النفس هو العدو، فقد كان هيدجر، أشهر تلاميذ هوسر، لا يزال يعاني في عام ١٩٢٧، في كتابه «الوجود والزمان» «لكي يفصل جهوده عن كل من علم النفس والانثروبولوجيا. وربما كان الأمر أكثر إيغالاً في هذا الجانب لأنه حوالي ذلك الوقت كان شيلر قد خرج عن المدرسة وسعى لتأسيس حركة انثروبولوجيا فلسفية جديدة.

لقد أراد أوتو الابتعاد عن سيكولوجية التجربة الدينية بأسرها، وتوجيه اهتمامه بدلاً من ذلك إلى موضوع هذه التجربة، ظاهرة المقدس، ظاهرة الروحي، ولم يشعر كعالم لاهوت بتردد فيما يتعلق بافتراض أنه لا بد هنالك، وقد كان هناك حقاً numen praesens وجود إلهي جليل. وبطريقة مماثلة على وجه الدقة افترض شيلر، قبل أوتو بعامين، أن التراجيدي، إذا صح التعبير، هنالك في الخارج، سابقاً لتجربتنا وانفعالاتنا وبغض النظر عنها. ويتمثل الافتراض في أن الروحي والتراجيدي قابلان للمقارنة مع المنطق والرياضيات، من حيث إنهما على قدم المساواة ولا يمكن إخضاعهما لعلم النفس.

يظل السؤال قائماً - وهنا نعود إلى شيلر: «كيف نمضي اذن؟ هل يتعين أن نجتمع أمثلة متعددة للتراجيدي، وأي وقائع وأحداث متعددة يعزو إليها البشر فكرة التراجيدي؟ ثم نتساءل على نحو

استقرائي ما الذي يجمع بينهما؟» لن يجدي هذا فتياً على الإطلاق: فأني حق لنا في أن نثق بمزاعم الناس وأن نفترض أن ما يدعونه بالتراجيدي هو التراجيدي حقاً؟ من المؤكد أن عدد الأصوات لن يحسم الأمر. وكيف لنا دون أن نعرف ما هو تراجيدي أن نقرر أي التأكيدات صحيحة وأياها ليس كذلك؟ على أي حال قد نقوم فحسب باكتشاف كم من الأمور المتنافرة دعى بالتراجيدي. «ان كل استقراء يفترض مسبقاً في نهاية المطاف أن المرء يعرف بالفعل ويحسب بما هو تراجيدي - ليس أي الأشياء والوقائع تراجيدية ولكن ما هو التراجيدي ذاته، ما الذي يشكل جوهره. اننا نرغب في المضي على نحو مختلف» ولكن كيف؟ «ليست الأمثلة بالنسبة لنا حقائق يتعلق بها التراجيدي كسمة وإنما هي شيء يتضمن الشروط التكوينية لظهور التراجيدي - شيء سيتيح لنا مناسبة العثور على هذه الشروط ومشاهدة التراجيدي ذاته فيها. ان المطروح هنا ليس البرهنة، وانما الإظهار، الايضاح» (٣٤).

إن الجلي في هذه النقطة هو أن تلك، فلسفة على نحو لا سبيل إلى الشك فيه. وحتى اذا كان ارسطو وهيوم وشوبنهاور ونيثشه قد اقترفوا النقد الأدبي وعلم النفس، فان شيئاً يبدو كاتنيا مثل «الشروط التكوينية» و«التراجيدي ذاته» هو فلسفة بالتأكيد. لكن ما يصل اليه منهاج شيلر حقاً أقل من ذلك إبهاراً بكثير، وحيث أنه ليس معنياً بالبرهنة على أي شيء - فهو يوضح فحسب - فليس لنا أن ندهش حين نجد أسلوبه متصلباً بصورة عنيدة. وهو يحدثنا بما يراه بوضوح وبما يتعين علينا، اذ نتعلم منه، أن نراه بدورنا. ولكن اذا ما تساءلنا، مرددين صدى كلماته، «أي حق لنا في أن نثق بمزاعم» بروفور شيلر، وبافتراض أن ما يدعوه بالتراجيدي هو التراجيدي حقاً فان اجابته الضمنية ستبدو أنه يرى الحقيقة ويقولها.

من شأن ذلك ان يترك التساؤل عما اذا كان يرى أي شيء جديد ومثير للاهتمام. غير أن ما يطرحه هو بالأساس رؤية هيجلية مجردة تماماً على وجه التقريب من الأمثلة والاستبصارات الأدبية، واذا ما ضربنا أمثلتنا في معرض تمحيص التراجيديات الاغريقية والشكسيرية فاننا نجد أنها في الغالب ليست تراجيدية على الإطلاق أو أن شروط ماكس شيلر غير محتملة.

دعنا نوثق هاتين النقطتين بصورة موجزة. أولاً: الدين الكبير ولكن غير المعترف به لهيجل: «هكذا فإن ظهور التراجيدي يتوقف على الحقيقة القائلة بأن القوى التي تقضي على القيمة الايجابية العليا تستمد ذاتها من حملة لواء القيمة الايجابية، ويتخذ ظهور التراجيدي أقصى أشكاله وأكثرها حدة حيث يغدو حملة القيم العليا بصورة متعادلة «محكوماً عليهم» ان صح التعبير بأن يقضي أحدهم على الآخر ويمحوه» (٣٥). وتلك التراجيديات هي كذلك أشد الوسطاء فعالية للظاهرة التراجيدية التي لا نجد فيها أن الجميع على صواب فحسب، وانما يمثل كل من الأشخاص والقوى التي تصارع بعضها البعض حقوقاً سامية بصورة متساوية، أو تبدو مضطلة أو مؤدية لواجبات سامية بصورة متساوية، وقد سبق لنا ان ناقشنا هذه الرؤية بالتفصيل فيما يتعلق بهيجل، ووجدنا من الأسباب ما يحدثنا الى

الاصرار على رفض الحقوق «المتساوية» .

تتمثل موضوعة هيكلية اخرى ، جرى تطويرها في ثلاث صفحات قرب نهاية المقال ، في موضوعة البرومثوسيين الاخلاقيين الذين تتألق في أعينهم فجأة كالبرق قيمة أخلاقية لم تعرف من قبل» ويقول شيلر إنهم «شخص تراجيديون» حيث أنهم يدخلون في صراعات مع معاصريهم ، «فقط حينما تسود قيمته التي جربت حديثاً وتغدو «الاخلاق» السائدة قد يتم الاعتراف به - في استعادة تاريخية باعتباره بطلاً اخلاقياً» وتلك نقطة طرحها هيجل أكثر من مرة ، وبصفة خاصة في مناقشته لـ «الفرد التاريخي العالمي» في المحاضرات التمهيدية حول فلسفة التاريخ ، وفي مناقشته لمحاكمة سقراط في المحاضرات التي ألقاها عن تاريخ الفلسفة (٣٦)

ونصل الى النقطة الثانية : حينما نبحت روائع اسخيلوس ، سوفوكليس ، يوريديس ، وشكسبير في ضوء شروط شيلر القاطعة فإننا نجد أن هذه التراجيديات ليست تراجيدية بالمعنى الذي يقصده للكلمة . وان نقوم عند هذه النقطة بتقرير أن تلك التراجيديات ، بناء على ذلك ، ليست تراجيدية ، سيكون أمراً شبيهاً بأن نقرر بعد قراءة مقال متصلب عن الأفيال بأن الحيوانات المعروفة بذلك الاسم ليست حيوانات حقاً . وهناك بديلان محتملان يتمثلان ، إما في تنحية المقال جانباً باعتباره مضية للوقت ، أو القول بأن المقال يصف شيئاً مثيراً للاهتمام لكنه يقحم عليه بصورة غير مألوفة اسماً قديماً ، بغض النظر عن الحقيقة القائلة بأن هذا الاسم قد جرى ربطه طويلاً بشيء آخر يحتاج اسماً .

لسنا بحاجة ، في ظل هذه الظروف ، الى تمحيص مقال شيلر نقطة فأخرى ، وينبغي أن نكتفي بالتركيز على أهم الشروط التي لم نأت على ذكرها بعد . ويحمل الجزء الرابع والآخر من مقاله هذا العنوان «ضرورة القضاء على القيم واستحالة تجنبه Necessity and the Inescapability of the Destruction of Values» وليست الضرورة المقصودة هنا تعبيراً عادياً شأن الضرورة العرضية فحسب لـ «الطبيعية والحتمية» Naturalism and Determinism.

«اننا في التراجيديا نواجه بمفارقة قوامها ان القضاء على القيم ما أن يتحقق حتى يبدو ضرورياً تماماً بالنسبة لنا ، لكنه يحدث على الرغم من ذلك على نحو لا يمكن حسابه unberechenbar ويستحيل التنبؤ به .

من شأن عكس هذا ان يكون أقرب كثيراً الى الحقيقة ، فيما يتعلق بمعظم التراجيديات الكبرى : فالنتيجة التراجيدية يمكن التنبؤ بها ، انها ما نتوقه ، لكنها لا تبدو لنا ضرورية تماماً . فنحن نتوقع ان يتعذب برومثوس على نحو لا يوصف ، ولكن اسخيلوس يمضي خشية من أن نعتبر مصيره ضرورياً تماماً . فيحدثنا في المسرحيات التالية من الثلاثية كيف أن زيوس وبرومثوس قد تصالحا . ويعد أمراً من الممكن التنبؤ به أن يقتل أورست أمه ، لكن اسخيلوس يقوم حتى لا نعتبر هذا الأمر ضرورياً تماماً بوصف الكيفية التي استطاعت بها مؤسسة اجتماعية تأسست عقب ذلك بوقت طويل ، وان كان ذلك

في حياة اورست ، بالحيلولة دون هذه الضرورة ، وذلك في المسرحيات اللاحقة من الثلاثية . ونحن نتوقع أن تلقى انتيجونا حتفها جراء فعلتها ، ولكن سوفوكليس يهدف نفسه ليحدثنا بأن كليون قرر الابقاء على حياتها ، وأنه كان يمكن ان يفلح في هذا لو انطلق الى سجنها بدلاً من الاهتمام أولاً بجثة أخيها . ومن الأمور التي يمكن التنبؤ بها ان يصل امر ايقاف التنفيذ من ادموند الى كورديليا متأخراً عدة ثوان ، وان يبدو عم هاملت وكأنه يرتل صلواته على وجه الدقة في اللحظة التي يتأهب فيها هاملت لقتله ، وأن يكتشف عطيل الحقيقة بعد فوات الأوان ، وان يعتقد روميون جوليت قد ماتت وبالتالي ينتحر - ولكن لم الاستمرار في هذا السرد ؟ .

إذا كانت ملاحظات شيلر لا تمد لنا يد العون على نحو متفاقم ، فلنأخذ على الأقل تكرررت بصورة غالبية ، ومن هنا فان الأمر يستحق عناء التصدي لها ، لأن مثل هذه الاخطاء الشديدة الذبوع لا ينبغي أن نردون اعتراض عليها . وهذا لا يعني القول بأن شيلر في هذه النقطة لم يعتمد على غيره . فإساءة استخدامه لـ «الضرورة» تعود الى هيجل الذي كان غالباً يطلق وصف «ضروري» على أي شيء لا يتسم بالتعسفية او الاعتباطية . ومن الواضح ان ما يعنيه شيلر هو أن المحنة ينبغي أن تنمو بشكل عضوي من قلب العقدة والشخصيات ، بدلاً من أن تبدو مصطنعة . لكن هذا ليس كل ما يعنيه ، فما يقوله يتجاوز هذا ويجافيه الصواب .

يقول شيلر إن «الضرورة التراجيدية» تعني في المقام الأول «الحتمية وعدم امكانية التجنب (٣٧) . . . من هنا فإن نوعين من أنواع عمليات القضاء على القيم هما غير تراجيديين بحسب جوهرهما ذاته : كل تلك العمليات التي يمكن ان يعزى اليها فعل أو الغاء يمكن تحديده ، بشكل قاطع ، وكل تلك العمليات التي كان من الممكن تجنبها باستخدام وسائل وأساليب أفضل . وحيثما يسمح السؤال «على من نلقي باللوم ؟ » بإجابة واضحة ومحددة فان طابع التراجيدي يفتقد .

يكفي هذا القدر بالنسبة لـ «عطيل» ، التراجيديا الكبرى التي يتنازل شيلر بمحض المصادفة عن ذكرها ، وان كان ذلك في العبارة الاخيرة فحسب . على هذا النحو فانه امر تراجيدي بالنسبة لعطيل أنه يجلب على نفسه ذنب الاضطرار لقتل محبوبته ، وبالنسبة لديمونة أن تلقى حتفها وهي بريئة على يد المحبوب الذي تهواه . . . ليس الموت ولا أي شر آخر وانما «جلب الذنب» هو الذي يشكل المصير التراجيدي للبطل . هكذا ينتهي مقال شيلر الموسوم ، « في ظاهرة التراجيدي » .

وبدلاً من استعراض أعمال الشعراء التراجيديين الأربعة الكبار لتقديم المزيد من الأمثلة التي تشير مجدداً الى مدى تعسف هذا المقال ، دعنا بالاحرى نشير الى أن «العجلة دارت دورة كاملة» على نحو ما يقول أدموند قرب نهاية «الملك لير» .

لقد بدأنا دراستنا للتراجيديا والفلسفة بأفلاطون ، الذي ناقش التراجيديا بثقة بالغة ودون ان يستشعر حاجة لتدقيق تعميته الجسورة في مواجهة اسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيديس - وحينها قام

مرة باقتطاف شيء ما لتأييد اتهام يوجهه الى الشعراء التراجيديين كان ذلك خارج السباق . والآن قد وصلنا الى فلسفة القرن العشرين ووجدنا واحداً من أفضل دارسي علم الظواهر يقوم بالأمر ذاته . ودون ان يكتب كمنافس للشعراء - فأسلوبه غير متميز بالمرّة - وبغير أن يقصد اتهامهم ، فانه رغم ذلك واثق تماماً ، على نحو ما كان افلاطون ، من أنه كفيلسوف أعظم حكمة من الشعراء ، لأنه لديه القدرة على رؤية جوهر الأشياء .

لا يقول شيلر إنه وحده لديه هذه القدرة ، ولكن لو أنه كان يعتقد أن الآخرين الذين كتبوا عن هذا الموضوع كانوا يتمتعون بها بدورهم ، لكلف نفسه عناء طرح بعض الحجج ضد وجهات نظرهم . ولو أنه كان يعتقد أن الشعراء التراجيديين لهم بعض المعرفة بالتراجيدي لكان قد حاول أن يتعلم منهم . وهو لا يقوم بأي من هذين الأمرين لأنه واثق من انه يحظى بمدخل متميز ، على الرغم من ان ما «يراه» هو ، كما نستطيع التنبؤ ، أشياء قرأها ، بصفة خاصة عند هيغل ، أو سمعها ربما في مناقشة حضرها . وحيثما تستبعد منهاجيا الحجة العقلانية والتمحيص الدقيق للبراهين ، النظريات المتنافسة فإنه يمكن توقع مثل هذه النتائج التعسفية .

ان البديل المنهجي الذي يعرضه شيلر علينا مثقل الكاهل . فاما ان ندرس كادحين البراهين بطريقة نفترض مسبقاً معرفتنا طوال الوقت ما هو التراجيدي ، وبالتالي لها اهميتها كبرهان ، واما ان يرى ويوضح لنا جوهر التراجيدي . فأولا يتم استبعاد المنهج العلمي باعتباره مصادراً على المطلوب ثم يستحضر الحدس كمنهج اسمى . وقد لجأ الممارسون الآخرون لهذا المنهج الى إخفاء نزعتهم الذاتية تحت لغة اصطلاحية شائخة . وشأن الامبراطور العاري عند أندرسون ، فان مؤلفا «الوجود والزمان» و «الوجود والعدم» لم يقوموا بتحدي الجمهور لرصد الاختلال ، وكانا يعتقدان انها قد أحكما تغطية نفسيهما . وقد فانت الذاتية العادية على المؤلفين بقدر ما فانت على القراء ، ولم تكن نيتهما سيئة *in bad faith* على نحو ما نستخدم هذا الاصطلاح بشكل عام ، لكنهما كانا *in mauvaise foi* على نحو ما يستخدم سارتر هذا التعبير ، اذ كانا يخدعان نفسيهما .

وما كان شيلر ليتعلم من التاريخ ، ومن هنا فقد حكم عليه بأن يكرر أخطاء الماضي ، ولم يخطر له ببال أن للتراجيديا ومفهوم التراجيدي . تاريخاً ، وقد افترض اننا اذا اهتمنا بالاغريق الذين ابتكروا التراجيديا وصكوا صفة «التراجيدي» فاننا نكون اكثر تعسفاً ممن يقول - شأن شيلر نفسه - هذا تراجيدي وذاك ليس بتراجيدي ، دون ان يقدم برهانا الا صدقه هو نفسه .

لنفترض أننا اردنا ان نعرف ما هي الفلسفة . فمن شأن اي استقراء ، بحسب مقال شيلر ، أن يصادر على المطلوب ، اذ حينها أسأل ما هي القواسم المشتركة بين فلسفات هؤلاء وأولئك فاني افترض أنني أعرف مسبقاً ما هي الفلسفة . وحسبما يقول شيلر ، فإنه من الأفضل بناء على هذا كثيراً ان يوضح لنا رؤيته للفلسفة . ولكن هناك معنى ندرك في إطاره بعض الفلسفات ، على نحو ما ندرك بعض

التراجيديات، دون ان نعرف بعد أن هذه الحالات النموذجية لها أو ليست لها جوهرًا مشتركًا. فنحن نعرف أن أعمال أفلاطون وأرسطو و«انفعالات النفس» لديكارت و«أخلاق» سبينوزا و«مقال» جون لوك وأبحاث هيوم ونقد كانت وكتب هيغل الأربعة فلسفة، كما نعرف ان المسرحيات الباقية لنا من اسخيلوس وسوفوكليس هي تراجيديات اغريقية، وأن بعض مسرحيات شكسبير تراجيديات اليزابيثية. ومن الممكن، لكنه أمر عثي، انكار هذه الحقائق الأولية قائلين شيئًا من نوعية ليست هذه الأعمال فلسفة «أو تراجيديات». حقًا لسوف اريكم الفلسفة (أو التراجيديات) ويرقى مثل هذه الطرح المتضمن للمفارقة الى التوصية باستخدام اصطلاحات قديمة بطريقة جديدة. لكنه مما له معناه بطريقة أكبر كثيرًا أن نقول: إن هذه الأعمال القديمة فلسفة «أو تراجيديات» وينبغي أن تجدوا اصطلاحات جديدة للأشياء التي تحبون أن تستعبروا، أو تختلسوا، هذه الأسماء لها.

ومع ذلك فإن بمقدورنا ان نسمي الأعمال التي لها حق أولي في التعلق بالنعته فلسفة أو تراجيديات، ولكن مع إنكار معانقتها الحميمة للصفة. نعم، نقول في تلك الحالة إن «الميتافيزيقا» لأرسطو فلسفة، لكنها ليست شديدة التفلسف، أو ان معظم التراجيديات الاغريقية الباقية ليست تراجيدية حقًا على الاطلاق. ان هذا أقل منافاة للعقل، لكنه رغم ذلك يصل الى الشيء ذاته: إن حكمًا قيمياً يتم تمريره على أنه اكتشاف لجوهر، ولكن ليس هناك جوهر للتراجيدي أو للفلسفي، وانما هناك طرق مختلفة لاستخدام هذه الاصطلاحات، وهي ليست جميعها بمستوى تعسف الاصطلاحات التي يستخدمها شيلر.

بمقدور المرء، بالطبع، أن يصور مزاعم شيلر من واقع عدد قليل من التراجيديات، ولكن ليس هناك سبب لجعل بعض الحالات الخاصة التي تروق لكاتب ما عرفاً أو جوهرًا للتراجيدي، بينما تستبعد كل البراهين الاخرى تمامًا، والمشكلة هي أن النهج «الصحيح» لا يمكن اتباعه في مقال على القدر ذاته من الايجاز. فطرح مزاعم ليس لها ما يؤيدها أمر يسير ولا يستغرق الا حيزًا محدودًا، أما إبداء اهتمام تفصيلي بكل من الشعراء التراجيديين الكبار والفلاسفة العظام الذين تناولوا الموضوع فهو أمر يتطلب كتاباً.

الفصل العاشر التراجيديا اليوم

(٦٠) الأحداث التراجيدية و«المثيرة للإشفاق»

يبدو التساؤل عما اذا كانت التراجيديا أمراً ممكناً في أيامنا هذه أمراً محيراً، لأن أيامنا ذات طابع تراجيدي. ولئن كنا نحن لم نشاهد القضايا التراجيدية فمن ذا الذي شاهدها! ولكن هل الاحداث تراجيدية بالمعنى الذي تتخذ فيه المسرحيات طابعاً تراجيدياً؟ وهل هناك معايير لما هو تراجيدي؟، وهل من الممكن كتابة الاعمال التراجيدية اليوم؟ لنبحث بادیء ذي بدء السؤالين الأولين.

لا يضع أحد، اللهم الا قلة من اساتذة الفلسفة والأدب، موضع التساؤل كون القتل الجماعي الذي تعرض له الأرمن عقب الحرب العالمية الأولى وأبناء شرقي أوروبا خلال الحرب العالمية الثانية ومصرع ملايين آخرين خلال هاتين الحربين والمجاعات الهائلة المتواصلة في الهند - كون ذلك كله شيئاً تراجيدياً. ويعتبر الكثيرون اغتيال جون كيندي تراجيدياً، ويعتبر البعض أن الموت المبكر الذي لقيه كامو تراجيدياً كذلك، وربما يعتبر عدد أقل من الناس مصرع المهاتما غاندي تراجيدياً، ذلك انه كان قد بلغ السبعين من العمر، وقد ساد شعور ما بأن موت شاب لا يزال أمامه الكثير مما يمكن له انجازه أو وفاة أم خلفه وراءها أطفالاً صغاراً هو أمر أكثر تراجيدية من موت أشخاص أكثر تقدماً في العمر، وخاصة حينما لا يعني وجودهم شيئاً لأحد - مثل المرأة التي يصمم راسكولنيكوف على قتلها في رواية «الجريمة والعقاب» أو كشخص تحين ساعته، مثل سوفوكليس، في التسعين من عمره، بعد أن نظم مائة وعشرين مسرحية.

تلك مشاعر غامضة، منتشرة، لكنها لا تقوم على اساس من تفكير عميق. وفي اطار من حالة مزاجية بعينها يتم اقناع الناس في سر بأن ما يبدو حتمياً هو امر تراجيدي بشكل خاص - بل ان ما نمة مهرب منه لا يمكن ان يكون تراجيدياً - بينما في أوقات أخرى (على الرغم مما يقول به ماكس شيلر غالباً، يسود الشعور بأن كارثة كان يمكن في سر تجنبها هي أمر تراجيدي بصورة بارزة. وأن يلقي المرء حتفه في غمار حرب هائلة يبدو أمراً أقل تراجيدية من أن يلقي مصرعه قبيل اعلان الهدنة بدقائق، أو بعد اعلانها ولكن قبل وصولها الى تلك الجهة.

إن اللغة العادية لا تحدد لنا الأفضل من بين تلك الاستخدامات المتضاربة للكلمة، إنها تحدد لنا أن أولئك الذين يقصرون الكلمة الى حد بعيد على استخدام واحد فحسب، أو عدد قليل من استخدامات الكلمة يستخدمون في الحقيقة كلمة شائعة باعتبارها اصطلاحاً فنياً. وبهذه الطريقة فان الكتاب الذين ليس لديهم الكثير ليقولوه بوسعهم دائماً إثارة الكثير من التضارب والخلاف، وبصفة خاصة اذا ما اقترح اثنان منهم استخدام الاصطلاح ذاته على نحو مختلف، ولكن معظم الخلافات التي تنتمي الى هذا النوع هي من النوع العقيم.

وحتى بافتراض وجود «الظواهر» التي يصفها شيلر - التنفس الثقيل، الضوء المعتم، وكل المجموعة الباقية - فلماذا يتعين أن نصفها بـ «التراجيدية»؟ ان ما يجعل كتاب رودلف اوتو عن المقدس

مساهمة مهمة في فهمنا للدين هو أنه ينجح في أن يوضح لنا كيف أن تجربة مذهلة ولها زخما يصفها بشكل طيب - وإن كان ذلك باستخدام فيض من الاصطلاحات اللاتينية التي يمكن الاستغناء عنها إلى حد كبير - يمكن أن نجدها في معظم الأديان. ومعاشية لوثر لهذه التجربة كانت شديدة الصرامة، وكان أوتو لوثرياً، لكنه يقتنع بأن الظواهر ذاتها يمكن توثيقها من واقع نصوص العهد القديم - بل إن استخدامه لاصطلاح «مقدس» يعود بالتحديد إلى الأصحاح السادس من سفر «أشعيا» - كذلك يمكن توثيقه من نصوص الجيتا الهندوكية، بل وحرفياً على وجه التقريب من كافة أرجاء المعمورة. وبوسعنا أن نضيف أن مفهوم ما هو مقدس موجود في كل مكان كذلك، فثمة كلمة تعنيه في كل لغة على وجه التقريب، ولا تعود الكلمات إلى مصدر لغوي مشترك. وإنما هي تشير إلى تجربة مشتركة.

والأمر مختلف تماماً في حالة التراجيدي، فليست هناك كلمة تعنيه في أي لغة، اللهم إلا من حيث جلب الكلمة اليونانية القديمة التي صيغت في حوالي نهاية القرن السادس قبل الميلاد في أثينا وتبنيها، ولا يقوم هذا المفهوم على تجربة إنسانية مشتركة، وإنما على صورة أو شكل أدبي تم إبدعه في أثينا على يد اسخيلوس ومن أعقبه مباشرة. ولم تدع المسرحيات موضع التناول بالتراجيديات بسبب اغراقها في الطابع التراجيدي، وكونها تراجيدية - كان لها ارتباط فحسب بالماعز، والكلمة اليونانية التي تعني الماعز هي tragos وإنما اشتقت صفة تراجيدية من الأسم تراجيديا (١).

وكما سبق لنا أن رأينا، فقد وصف أرسطو في الفصل الثالث عشر من كتابه «فن الشعر» ثلاثة أنواع من العقدة، رغم أنها لا تثير فينا الخوف والرحمة phobos وeleos ثم نوعاً رابعاً يثيرهما في نفوسنا. وقد اعتبر هذا النوع الذي يتضمن خطأ أو سقطة hamartia ونهاية سعيدة أرقى، من حيث أنه يحرك فينا هذين الانفعالين، وللسبب عينه قال: «تبدو التراجيديات التي من هذا النوع أبرعها وأتقنها إن أحكم صنعها، ولهذا أضحي يوربيديس - وإن فاتته أحياناً بلاغة الإيجاز وإحكام البناء الفني أبرز الشعراء في تأليف التراجيديات».

يقول أرسطو إن إشارة انفعالات معينة هو جزء من الوظيفة المتميزة التي تقوم بها التراجيديا، والتراجيديا التي تثير هذه الانفعالات كأقوى ما يكون هي الأكثر اتساقاً بالطابع التراجيدي، حتى وإن كانت أقل شأنًا في جوانب أخرى. وربما كان حرياً بأرسطو أن يقول إن مسرحية «إياس» لسوفوكليس هي أكثر تراجيدية من مسرحيته «فيلوكيتيس»، ولكن هذه الأخيرة كانت هي المسرحية الأفضل. ولكنه ما كان يلتزم بتأسيس حكمه على ما هو تراجيدي على النهاية وحدها، بما أننا وجدنا سبباً يدفعنا للاعتقاد بأن تفضيله للنهايات السعيدة الذي عبر عنه في الفصل الرابع عشر بمثل وجهة نظره الأخيرة. حقاً إن القراء المعاصرين نادراً ما يدركون كيف أن صرخات فيلوكتيس قد أرعبت الجمهور الأصلي حتماً وهزته. وبالمثل فإن مسرحية «الصفاحات» تبدو للجمهور المعاصر مجردة من الطابع التراجيدي تماماً، بينما يقال إنه في العرض الأول، وكما سبق لنا أن أشرنا، أثارت ربّات الانتقام الفرع

والانفعال في نفوس النسوة الحوامل ، الى حد أن العديد منهن وضعن حملهن قبل الموعد . كذلك ما كان للنهاية السعيدة لمسرحية «فيجينيا في أوليس» أن تحول بين أرسطو وغيره من الاغريق وبين اعتبار هذه المسرحية عملاً تراجيدياً بصورة بارزة ، حيث انها تثير أعرق مشاعر الخوف والرحمة منذ البداية وحتى النهاية ذاتها على وجه التقريب .

هكذا ، فإن هناك فارقاً بالغ العمق يفصل بين مشاعر ومدارك الاغريق وبين مشاعر ومدارك عدد كبير من النقاد والفلاسفة المعاصرين ، ويمكن التعبير عن هذه النقطة بإيجاز بالغ . فالعديد من الكتاب يميزون بحدّة بين ما هو مثير للاشفاق فحسب وبين ما هو تراجيدي حقاً . وهم لا يستخدمون جميعاً المعايير ذاتها ، ولكن هناك اتفاقاً يكاد يرقى الى مرتبة الاجماع . والنقطة الأكثر أهمية تتمثل في القول بأنه ليست كل معاناة تراجيديّة حقاً ، فالبطل الذي يعاني ينبغي ان يكون عظيماً أو نبيلاً ، ويتعين أن يسقط ، ولكنه في غمار الكارثة يغدو أكثر قدرة على انتزاع الاعجاب عن ذي قبل ، والنهاية الفاجعة ينبغي أن تكون حتمية ، وأن تنبع من قرار البطل ذاته ، في غمار صراع أخلاقي لا بد في اطاره عن كارثة تحيق بالبطل أياً كان خياره .

يشدد بعض الكتاب على أنه ينبغي ان يكون هناك صراع أخلاقي (٢) بيننا يشدد البعض الآخر على أهمية الاعتقاد بأن السقوط يسير جنباً الى جنب مع العظمة ، وان العظمة والكون يظلان غامضين ، وان السقوط ينبغي ان يكون نهائياً وحتمياً (٣) . وسيكون من قبيل الحماقة إنكار أن بعضاً من وجهات النظر تلك قد تم الدفاع عنها ببلاغة عظيمة . حقاً أنه من الشائع القول بأن «فويشك» لجورج بوخنر موت «بائع متجول» ليسا عملين تراجيديين لأن البطلين «يثيران الرثاء» أو كما قال البعض انها بطلا - ضد . ورغم ذلك فان استكشافنا للتراجيديا الاغريقية والشكسبيرية يشير الى ان وجهات النظر البالغة الجاذبية تلك ينبغي التخلي عنها .

إن الزعم بأن بعض المعاناة يثير الاشفاق فحسب ، وانه ليس تراجيدياً حقاً لا يمكن اثباته أو تفنيده ، ولكنه يمكن اثبات قيامه على افتراض زائف . وهذا الافتراض هو أن التراجيديا الاغريقية والشكسبيرية قد ركزت على التراجيدي ونأت عما هو مثير للرثاء فحسب ، وان ضياع هذا التمييز الجوهرى هو ظاهرة حديثة . وقد وجدنا في حقيقة الامر انه لا الاغريق ولا شكسبير قاموا بهذا التمييز .

تنبع معاناة فيلوكتيتيس من لدغة حية لم تعجل بها اي ورطة اخلاقية ، والطريقة التي تحمل بها ليست مما يدعو الى الاعجاب تماماً ، والكارثة ليست امراً حتمياً ، والنهاية سعيدة ، يقيناً ان نيوتو هيويس

يواجه صراعاً أخلاقياً، ولكن الشاعر يعتمد لاثارة فيض من الخوف والرحمة على صرخات فيلوكتيتيس الى حد كبير .

وتقدم معاناة هرقل في مسرحية «التراقيات» مثلاً قريباً من هذا، فهو بدوره والى حد كبير ضحية تأتي اليه المعاناة من خارج داره، وصرخاته تحرك مشاعر الجمهور، لكن سلوكه أبعد ما يكون عن اثارة الاعجاب، وعذابه لا يبدو بحال أمراً حتمياً.

وتتفق مسرحية «أوديب في كولونا» شأن «التراقيات» و«فيلوكتيتيس» مع تعريفني للتراجيديا، لكنها مثيرة للاشفاق أكثر منها تراجيديا، بالمعيار الذي أهاجمه هنا، ومسرحيتنا «أوديب ملكاً» و«انتيجونا» هما المثالان لما هو تراجيدي حقاً، لكن مفهوم ما هو مثير للثناء، وهو مفهوم حديث، هو الذي يقود العديد من النقاد للاعتراض على الخطبة الطويلة التي تلقيها انتيجونا في نهاية المسرحية، والتي لم تثر استياء أرسطو .

من الواضح ان يوريديس لم يتجنب ما هو مثير للثناء، وذلك أمر لا يحتاج الى التذليل على صحته . والمعاناة التي نراها في «الطرواديات» ومصرع طفل هكتور أقرب الى «فويشك» منها الى الأفكار والمفاهيم التي نرفضها هنا، والتي يعتقد أنها كلاسيكية، بينما هي في حقيقة الامر رومانسية، وكذلك الحال بالنسبة للصبيّة بطلة «ايفيجينيا في أوليس» وكنا قد شدّدنا من قبل على تهكم الشاعر قرب نهاية المسرحية حينما تقرر ايفيجينيا ان تلقى نهاية الشهيد . ولكن من منظور أولئك الذين يستخدمون كلمة «التراجيدي» بصورة محدّدة فان المسرحية لا تتحول الى تراجيديا الا عند هذه النقطة اي حوالي البيت ١٣٧٥ حينما تتغلب شجاعتها على خوفها من الموت . وذلك على الرغم من ان يوريديس يؤكد على أنها تعرضت للتضليل .

ويوسع مثل هؤلاء النقاد القول بأن العديد من التراجيديات التي نظمها «ابرز الشعراء في تأليف التراجيديات» ليست بتراجيديات على الاطلاق، لأنها ليست تراجيدية حقاً، وبالمعيار ذاته فإن العديد من تراجيديات اسخيلوس وسوفوكليس ستلقى المصير ذاته، على يد النقاد الذين يعتقدون انهم أكثر معرفة بما هو تراجيدي أو بالتراجيديا من اسخيلوس، سوفوكليس، يوريديس، وأرسطو .

عديدة هي المرات التي خرج فيها الشعراء التراجيديون الاغريق عن سياق أحاديثهم في محاولة لإقناعنا بأن الكارثة ليست بالأمر الحتمي، وهذا أمر واضح في مسرحية «الضارعات» وثلاثية «الأورستية» و«برومثيوس» لأسخيلوس، وهو واضح بالقدر ذاته على وجه التقريب في مسرحية «الفرس» حيث يشار بجلاء الى أن اكزركريس كان ينبغي عليه الا يغزو اليونان، وبقيناً لم تكن هناك حاجة تدعو الى القيام بهذا وفي «سبعة ضد طيبة» يقال لنا صراحة إن لا يوس قد تلقى تحذيراً من انجاب الاطفال لكنه تجاهل هذا التحذير، وتعبير اخر فإنه ما من تراجيديا واحدة من التراجيديات الباقية لأسخيلوس تتوافق مع هذه المفاهيم، التي يفترض أنها كلاسيكية . ويبدو أن مسرحية «حاملات

القرابين» هي وحدها التي تطرح موقفاً يتحتم فيه وقوع كارثة، ولكن السياق يوضح انه قبل ان يلقي اورست حتفه، تم ارساء قاعدة الهدف منها الحيلولة دون وقوع مثل هذه الكوارث .
أمامنا في «أوديب ملكاً» موقف تراجيدي بصورة أصيلة يتحتم فيه وقوع الكارثة أياً كان ما يقرر البطل القيام به، لكنه من غير المنطقي الى حد كبير أن نشير الى أن الدراما والاحداث التي تشبه هذه التراجيديا كثيراً، هي وحدها التراجيدية حقاً .

وإجمالاً يمكن القول بأن الشعراء الاغريق يدركون بعمق الحقيقة القائلة بأن الكوارث التي كان يمكن تجنبها في يسر يسود الشعور بأنها تراجيدية بصورة بارزة، والأمر عينه ينطبق على شكسبير .
أن يبدو الملك عاكفاً على الصلاة حينما يتأهب هملت لقتله، وان يقتل بولونيوس بطريق الخطأ، وان يتم تبادل السيوف خلال المبارزة، وأن تتجرع الملكة السم، تلك كلها امور ليست اكثر حتمية من خداع اياجو الكامل لعطيل او بنات لير الكبريات لايهن أو ادموند جلوسستر . كما أن أعظم تراجيديات شكسبير لا تدور حول صراعات أخلاقية (٤)، كما ان شكسبير لا ينفر مما هو مثير للراء .
من الصحيح أن الاحداث والاسلوب في التراجيديا الاغريقية والشكسبيرية هي أحداث نبيلة واسلوب نبيل لها أبعاد بطولية . والامر كذلك بالنسبة لكل شخصيات اسخيلوس ومعظم شخصيات سوفوكليس وشخصيات اقل عند يوريديس وقلة باستثناء الابطال في تراجيديات شكسبير، وذلك اذا لم نطالع معنى اخلاقياً في كلمة «نبيل» و«بطولي» . ان لكليمنسترا والصافحات عند اسخيلوس وهرقل وأوديب الثاني عند سوفوكليس هذا الطابع على نحو لا يقل عن ما كبث ولير، بينما العديد من ابطال يوريديس لا يتسمون به . ومن الواضح ان جريتشن في «فاوست» جوتة لا تتمتع بهذا الطابع، رغم انها من وجهة النظر الاخلاقية أكثر دقة بكثير من كليمنسترا، فلا علاقة للاخلاق بهذا الامر .
وديانيرا واتييجونا لهما هذا الطابع بينما ديدمونة واوفيليا تفتقران اليه (وان لم يكن افتقارهما اليه متطرفاً ومؤكداً على نحو ما هو الحال بالنسبة لجريتشن) .

ربما نجد النزعة الاخلاقية لاولئك الذين لا يعترفون بالطابع التراجيدي إلا للصدمات بين الخير والخير (٥) أساسها عند كورني، بأكثر مما نجده عند الشعراء الذين درسناهم، فقد كان الاغريق وشكسبير اقل اتساما بالنزعة الاخلاقية، ووجدوا كل ما يثير الخوف والرحمة تراجيدياً .

تفترض الرؤية الاخلاقية بالفعل أن المعاناة التي تثير الاهتمام على الصعيد الفلسفي، والتي تمائل الى حد كبير قلة من التراجيديات الاغريقية، هي معاناة تراجيدية، وطالما ان صراعات اخلاقية توضع مقابل احداث عائرة لا قيمة لها، فان وجهة النظر تلك تبدو قابلة للتصديق بما فيه الكفاية . هل ينبغي حقاً ان نصف صراعاً بين الحب والشرف أو الحب والأمانة بأنه تراجيدي، بينما ننفي هذه الصفة عن مجاعة تقتل الملايين من الرجال والنساء والأطفال، لقد وجد يوريديس أن ألوان المعاناة التي تعانيها الطرواديات تراجيدية، وكذلك كان الحال بالنسبة لارسطو، لكن الكثيرين من المعاصرين قد يقولون

ان محتتهن، من قبيل تلك التي حلت بالملايين الذين يتضورون جوعاً في الهند، هي أمر مثير للشفقة فحسب .

ان الزعم بأن ما هو نبيل فحسب يمكن ان يكون تراجيديا يتناقض مع ما يقدمه شكسبير، على الرغم من ان كل أبطاله التراجيديين لهم هذا الشموخ الفائق لما هو انساني، وهو أكثر تناقضاً مع يوريبيديس . انه لفهوم رومانتيكي بصورة عميقة ذلك الذي يجمد لحظة واحدة في الماضي البطولي باعتبارها العرف والقاعدة، ويجد ان كل المعاناة التي لا ترتفع الى هذه العظمة هي أقل مما ينبغي، ولا تثير الا الرثاء .

من الذي ينبغي إذن أن تتبع سبيله؟ اننا لم نصادف اي سبب وجيه يدعونا لإنكار أن مصير الطرودايات وأولئك الذين تحصدتهم المجاعة في الهند هو أكثر تراجيدية، وان كان أقل إثارة للاهتمام فلسفياً، من معظم الصراعات الاخلاقية التي يصادفها المرء في الادب والحياة . لكن هناك سبباً آخر لا تباع الاغريق وشكسبير، فاصطلاحاً «تراجيدي» و«مثير للإشفاق» مثقلان بالاحكام القيمية ومقتعان، وحينما يقول المرء ان شيئاً ما مثير للإشفاق أو داع للرثاء ولكنه ليس تراجيدياً حقاً فإنه يشير الى أن هذا الشيء أقل خطورة وجدية . لكن يوريبيديس يجد معاناة انسانية هائلة في الوحشية المتفاقمة للحروب، وفي الافتقار للانسانية من جانب أولئك الذين رأوا أن مسرحياته من الخطورة والجدية، الى حد أنه لم يشأ أن يشتت أي صدام بين الخير والخير او الحق انتباه جمهوره .

وقد يبدو أمراً ظاهري التناقض ان نرفض وجهة النظر الاخلاقية، معتمدين الى حد ما في رفضنا على أسس اخلاقية، لكن أسباب رفض النزعة الاخلاقية هي دائماً أسباب أخلاقية الى حد ما - وهي ذاتها بصفة جوهرية على الدوام . فالنزعة الاخلاقية بحكم كونها كذلك تهتم بالمبادئ الأخلاقية أكثر منها بالحقائق الانسانية الواقعية، ومن هنا يأتي افتقارها الى القدر الكافي من الحساسية تجاه معاناة البشر .

كان يوريبيديس، ربما على نحو يفوق سلفيه العظمين، معنياً بصورة عميقة بالقضايا الاخلاقية، ولكنه كان كذلك شديد الحساسية فيما يتعلق بالمعاناة الانسانية . ولم يكن لشكسبير هذا الاهتمام الدائب بالقضايا الاخلاقية، ففي مسرحياته تقترب بصورة أكبر من عقدة أخلاقية مما يحدث لنا في التراجيديا الاغريقية، لكن اهتمام شكسبير بالحقائق الواقعية الانسانية هو اهتمام كبير، وهو يشارك الشعراء الاغريق في حساسيتهم الهائلة ازاء معاناة البشر .

ليست هناك مزية في محاولة المرء أن يكون أكثر تراجيدياً من اسخيلوس . سوفوكليس، يوريبيديس، وشكسبير، والزعم بأن كثيراً مما يعتبرونه تراجيدياً لم يكن الا مثيراً للإشفاق فحسب . فاذا كان الملايين يتضورون جوعاً فذلك أمر تراجيدي . حتى اذا كان هذا الموقف ليس مادة جيدة لتراجيديا أدبية . ولربما كان حرياً بأسخيلوس أن يبدأ ثلاثيته بجوقة من النساء ضاقت ذرعاً بالمجاعة، ومن الجدير

بالملاحظة أن العديد من التراجيديات تحمل اسم جوقاتها . لكن هناك تراجيديات اغريقية اخرى ، اضافة الى كل تراجيديات شكسبير ، تحمل اساءة أبطالها وبطلاتها . وغالباً ما نجد عند شكسبير أن القاعدة هي أن أولئك الرجال والنسوة ممن تشمخ قاماتهم عن قامة الانسان العادي لا يعانون فحسب ، وانما هم يتخذون كذلك قرارات مهمة ويتحركون وفقاً لها . ومن هنا ساد الشعور بأن المعاناة ليست تراجيدية في ذاتها وان التراجيديات لا بد أن تتضمن قرارات حاسمة ، ووفقاً لما يراه بعض المؤلفين ينبغي ان تضم ذنباً يقترب .

لعله مما لا طائل وراءه الجدال طويلاً حول ما اذا كانت كارثة بعينها تراجيدية من عدمه ، وقد يكون مفيداً ان نتساءل الى أي مدى تقترب بعض الكوارث من هيكل التراجيديات العظيمة . وليس هناك شك في أن وفاة كامو في حادث سيارة هي أمر تراجيدي بأوسع المعاني ، ولكن حتى ان اعتقدنا انه لو اتيح له ان يعيش عقداً أو عقدين آخرين من الزمان لشمخ بمكانته ولمنحنا العديد من الكتب الرائعة ، فان هذا الحادث المشؤم لا يشبه من بعيد أي قصيدة تراجيدية كبرى ، واذا حسبنا أنه ربما مات في سمت شهرته ، وأنه من المحتمل الى حد بعيد انه ما كان يستطيع تحقيق الأمال الكبار التي علقها الملايين من الناس عليه ، فلربما كف موته حتى عن ان يبدو تراجيديا بصفة خاصة .

وللوهلة الأولى قد يبدو اغتيال الرئيس كينيدي في عام ١٩٦٣ وكأنه يقدم نموذجاً على تمام الشبه بالنموذج السابق ، ولكن المرء حين يتأمله ملياً يبدو له أكثر قرباً من التراجيديا الاغريقية . فالمصرع المفاجيء الذي لقيه حاكم ربما كان اقوى انسان على الارض والشعور الفوري الذي خامر ملايين الناس على امتداد العالم وعبر عنه التساؤل : « ما الذي سيصير اليه امرنا؟ » - هذا الشعور بالصدمة والخوف والشك المروع أصبح بالنسبة لجيل بكامله المثال البارز لذلك الشعور الحاد بعدم الأمن الذي أحس به الاثنيون في المسرح ، عند مشاهدة مصرع اجاثون ، أو عند سقوط أوديب .

هكذا فان بعض الاحداث تراجيدي ، ليس فقط بالمعنى الفضفاض الشائع في الحديث غير القائم على التمييز الدقيق ، وانما بالمعنى القائم على حسن التمييز ، الذي يقترب به من التراجيديا الاغريقية ، والتورط الامريكي في فيتنام تراجيدي بأدق المعاني ، والمعاناة التي تبعته هي معاناة هائلة وليست عارضة بأي حال من الاحوال ، وتتعاظم فظاعتها في ضوء سبق الاصرار الذي يعكسه الجهد الامريكي على نشر الموت ، الدمار ، والالم . في غمار الحريين العالميتين كان الهدف غالباً هو غزو الاراضي او استعادتها ، وذلك على الرغم من ان قصف المدن خلال الحرب العالمية الثانية بالقنابل قدم بعداً جديداً . في حرب فيتنام كانت البيانات العسكرية الامريكية اليومية تورد ، لا بصفة عرضية ، وإنما بالاساس ، عدد البشر الذين يطلق عليهم اسم الاعداء او الشيوعيين او الفيتكونج الذين تم قتلهم ، ويعلن وزير الخارجية الامريكية من قبيل البشري : « انهم يصرخون ألماً » . وعلى الرغم من أن التقارير اليومية عن عدد القتلى تعيد الى ذهن المرء مذابح النازي ، فان الحديث المنمق المستخدم لتبرير التدخل

الاميركي هو من النبل او بالاحرى متضمن لمحاولة تبرير الذات اخلاقياً بقدر ما يمكن ان يكون .
 إننا نقصف فيتنام بمعدل لم تقصف به المانيا قط خلال الحرب العالمية الثانية ، وذلك على الرغم من
 ان فيتنام ، على العكس من المانيا النازية ، لم تكن البادئة بالقصف ، نقصفها لنبرهن لشعب فيتنام
 الشهالية وللعالم على أن العدوان لا يجدي واننا حراس الانسانية ، والسلام ، والامن ، لقد تدخلنا على
 نطاق ضيق ، وكلنا يقين من ان احراز نصر مؤزر للاخلاق الدولية هو أمر يمكن تحقيقه بثمن محدود
 للغاية ، وقد صعدنا وجودنا ، متأكدين من أن زيادة طفيفة من شأنها ان تضمن نهاية سريعة : بدأنا
 بالقصف بعد أن أكد لنا أن هذا سيجلب نصراً عاجلاً ، وتمت زيادة القوات والقصف والارهاب
 بصورة سريعة ، ودائماً في ضوء الاقتناع الزائف بأن زيادة واحدة فحسب ستؤدي الى النصر الذي
 سيبرر كل العناء والموت والرعب ، ولو أننا توقفنا ، فان ذنبنا سيغدو جلياً ، فلم يجد هذا الجحيم كله
 شيئاً ، ومن هنا فلا بد لنا ان نعرض انفسنا لمزيد من الذنب ، ثم للمزيد ، ودائماً المزيد لنظهر انفسنا
 منه .

ها هنا نجد نموذجاً مماثلاً لمكبث ، الفارق الوحيد هو ان التراجيديا الامريكية تضم المزيد من
 عناصر التراجيديا العظمى ، لا موضوعات القوة والذنب والتورط المتفاقم في هذا الاخير فحسب ،
 وانها أيضاً التهكم المفزع الكامن في المفارقة بين الاهداف الاخلاقية الشاغرة والوحشية المؤهلة والخطأ
 hamartia في أوضح وأبرز صوره . أهو خطأ في التقدير فحسب أم هي سقطة أخلاقية ؟ ان الكتاب
 المحدثين الذين يتناولون ارسطو يشعرون بأنهم كتاب محنكون حينما يشيرون الى أن الاغريق لم يميزوا
 مثل هذا التمييز الدقيق بين الأمرين ، على نحو ما نفعل ، وذلك بعد أن استفادوا من عشرين قرناً على
 وجه التقريب ، من التعاليم المسيحية . ويفخر المرء بمعرفة أن الخطأ الفكري والخطأ الاخلاقي ليسا
 شيئاً واحداً ، بل ان المرء قد طالع كانت أو درس على يد من طالعوه وهو «يعرف» فيما لم يعرف
 الاغريق ، ان الحصافة لا أثر لها على الاخلاق ، ويعتقد المرء ان الخطأ في تقدير عواقب فعل ما هو أمر لا
 علاقي بالنسبة للحكم الاخلاقي . لكن التورط الاميركي في فيتنام يكذب مثل هذه الحكمة . فما بدأ
 خطأ في الحكم تم تصعيده حتى صار انتهاكاً اخلاقياً ، وبنيت كل خطوة على خطأ في التقدير ، واذا كان
 المرء رغم ذلك ، يرى بعض الحق في الجانب الاميركي أيضاً ولا ينكر الاعمال الوحشية التي قام بها
 الفيتكونج - اذا ظل المرء منتبهاً الى انسانية الجانبين معاً - فإن التشابه مع تراجيديا عظيمة يزداد عمقاً .

إن عجز الرئيس الاميركي وكبار مستشاريه عن ادراك وجهة نظر خصومهم ووجهة نظر الجانب
 الاعظم من البشرية ، والنظر الى العدد باعتباره مخلوقات انسانية لها آباء وأمهات وأزواج وأطفال ، بدلا
 من النعي اليومي والاسبوعي والشهري بأعداد من تم قتلهم - هذا العجز يقف في مفارقة مروعة ، لا
 يصح رفع العقيرة بالقول بأن الولايات المتحدة هي بطللة الانسانية ، بل وكذلك مع المواقف الاكثر
 انسانية بلا انتهاء ، التي تم تبنيها في «الباذة» هوميروس وفي «فرس» اسخيلوس «وطرواديات»

يوربيديس .

حينما نتحدث عن الاحداث باعتبارها تراجيديا ، فاننا نستخدم الكلمة بطريقة مجازية ، ولكن في بعض الاحيان لا يكون هذا مشروعا وجائزا فحسب ، وإنما ملقياً للضوء كذلك ، فهو يشهد حدة فهمنا ، ويسمح لنا بأن نرى ما كان يمكن ان نهمله ، وذلك دون الاستفادة من البصيرة الادبية . حقاً ان الفلاسفة لا يمكنهم ان يتعلموا الكثير من الشعراء التراجيديين ، وانما هناك ما هو اكثر من ذلك .

(٦١) هل يمكن ان تكتب التراجيديا اليوم؟

كم هو عجيب ، اذن ، أنه يوشك أن يكون من قبيل القول السائر أن التراجيديا لا يمكن ان تكتب اليوم ، فلنبحث الاسباب التي قد تطرح لدعم وجهة النظر الزائفة تلك (٦) . السبب الاول هو الافتقار المزعوم للأساطير المألوفة ، فقد استخدم الشعراء التراجيديون الاغريق دائماً على وجه التقريب مواداً تعود الى العهد البطولي ، ولكن مسرحية «الفرس» تظهر كيف ان الماضي الذي لم يبعد به العهد والذي خاض الشاعر وجمهوره غماره يمكن أن يستخدم في تراجيديا ، وفي «الطرواديات» لا تعدو الاسطورة أن تكون مجرد ذريعة يمكن الاستغناء عنها . اما شكسبير فلم يحدث قط أن استخدم الاساطير المألوفة في أي من تراجيدياته ، فاثنتان منها تستمدان مادتهما من التاريخ الانجليزي ، ومن ثم يعتبرهما بعض النقاد «مسرحيات تاريخية» لا «تراجيديا» . وثلاث منها تستمد مادتهما من التاريخ الروماني ، وليست قصة كوربولانوس ولا قصة انطونيوكليوباترة مألوفة لدى جمهور شكسبير بأكثر مما هي مألوفة لرواد المسرح اليوم ، وربما كان الامر ذاته ينطبق على قصة بروتوس ، ليس هناك افتقار اليوم لمادة مألوفة - أو بالاحرى غير مألوفة - على نحو ما كانت قصص روميرو وجولييت وتيمون حينما نظمها شكسبير ، إن هذا يبقى أمامنا أعظم اريج تراجيديا نظمها ، وما من واحدة منها تؤيد الزعم الشائع بأن التراجيديا الناجحة تقتضي اسطورة مألوفة .

والسبب الثاني هو الافتتان الذي ساد عصرنا ، خاصة من جانب الاميركيين بالنجاح ، فهذا الافتتان يعمل ضد التراجيديا ، حيث ان جمهورنا يتردد في الاعجاب بضروب الفشل ، حتى وان كانت نبيلة . فهو يريد ان يرى النبالة وقد لقيت ما تستحقه من مكافأة ، ويود ان تكون المعاناة الى حين ، ويكره ان يرى الرجل الشجاع وقد سحقه ذو الحيلة ، فيخرج هذا الاخير بعار الابد . ولكن بينما نجد ان بعض معالم هذا الموقف المعاصر المفاوق للتراجيدية بارزة (٧) فليس هناك سبب يدفع للافتراض بأن الجمهور الاثيني كان أفضل كثيراً ، فقد أعرب ارسطو بالفعل عن شكواه من «تفاوت مشاهدين» الذين كانوا يحبون الحبكات التي في اطارها «يلقى الطنيب في النهاية مكافأته والشرير عقابه» ويضيف قائلاً أن «الشعراء يلائمون بين اعمالهم و «أذواق» الجمهور فيؤلفون له ما يروقه » ولنا بحاجة الى افتراض ان هذا كان تطوراً جديداً طرأ في القرن الرابع ق . م ، ودون شك كان مشاهدو القرن الخامس ق . م . يحبون نهايات اسخيلوس المكلفة بالفوز والنهايات التوفيقية التي قدمها سوفوكليس ، ومن ناحية

اخرى فان «أوديب ملكاً» لم تفز الا بالجائزة الثانية فقط ، وكان الشعور سائداً بأن يوريبيديس مغرق في التراجيدية ، وعادة ما كان يخرج خاوي الوفاض من المسابقات . في وقت كانت تحظى فيه اللوحات التجريبية والتماثيل والروايات بتأييد واسع النطاق ، لا يستطيع شاعر يمكن ان ينظم تراجيديا التعلل بحجة أن تحدي يوريبيديس لتفصيلات الجمهور هو أمر لا يمكن اجتراحه اليوم .

أما السبب الثالث فهو أن هناك افتقاراً لتصديق الرجال العظام يتزايد كل يوم . والعصر الديمقراطي الذي ينشأ فيه الرجال على الاعتقاد بأن الكل سواسية ، على الرغم من أن البعض منهم قد يفوقون أقرانهم في العمل والإنجاز والنجاح - هذا العصر يركز على علم النفس ، ليؤكد لنفسه أن الرجال الذين يبدوون عظاماً يتبين لدى النظر اليهم عن كثب انهم بشر ، كالآخرين ، وافترض شكسبير الضمني بأن هاملت ولير رجلا عظيمان ، على الرغم من أننا لا نسمع قط كيف أن أياً منهما قد قام بأي شيء متميز بصفة خاصة ، وإن كلا الرجلين اخفق على نحو جلي - هذا الافتراض الضمني تمضي كثيراً ضد الاحكام الديمقراطية المسبقة ، الى حد أنه ما من قارئ واحد في كل ألف يلاحظه .

وربما كان المشاهدون في العصر الاليزابيثي يعلقون أهمية أكبر قليلاً على حقيقة ان أحدهما كان ملكاً والاخر اميراً ، وربما كانوا اكثر استعداداً لتصديق ان يوليوس قيصر كان رجلاً شائخاً ، وليس موسوليني كما كان بعض المخرجين المعاصرين يحاولون اقتناعنا . ورغماً عن ذلك فان معظم الجمهور يتتهج يقيناً لهزيمة وإذلال من هم أفضل من أعضاء هذا الجمهور ، فأن يشاهد المرء الملك لير يرتكب خطأ جسيماً ، وان يشاهد عربي البندقية النبيل والشجاع وقد انحط الى قرار التعاسة وان يشاهد قيصر العظيم وقد هوى - كل ذلك يثير شعوراً غير مراوغ بالسرور ، كان مألوفاً لدى الاثنيين القدماء ، الذين شعروا باليقين مع تأكيد سوفوكليس لهم أنه هبة من السماء الا يكون المرء عظيماً وأن كون المرء بعيداً عن العظمة هو أمر له جدواه ، في نهاية الامر . وهذه المواقف تعلو فوق حواجز الزمان ، وتبرر الجاذبية الخالدة للانباء المبشرة ليصير الآخرون أولين والاولون آخرين» (٨) إن وجود قدر كبير من الوضاعة اليوم ، كما كان العهد دائماً ، ليس عذراً لفنان لا يخاطر بمقاومة الحكم الجاري الراهن ليقدم وجهة نظر لا تحظى بالجاهلية . وفي مجتمع متغير الخواص ، كمجتمعنا ، فان ما هو رخيص قد يحظى بترحاب فوري من الملايين ، ولكن الفنان الذي يحسد أصحاب مثل هذا النوع من النجاح عليه بدلاً من الوقوف موقف الدهشة من الحقيقة القائلة بأن العديد من الفنانين الذين لم يأبهوا مثقال ذرة للتعاطف الجماهيري ، كان يجب ان يكتسبوا تقدير العالم قبل ان يبلغوا السبعين من العمر مثل نيتشه ، فان جوخ ، وكافكا لم يقدر لهما بلوغ هذا العمر - مثل هذا الفنان ليس جاداً ولا يستحق منا الاعجاب .

هكذا فان الاسباب التي تقدم غالباً من جانب اولئك الذين يذهبون الى القول بأن التراجيديات لا يمكن ان تكتب في عصرنا لا تصمد للمناقشة ، ولكن هناك عقبة أشد ثقلًا ، فقد تمثل أبرز ملامح التراجيديا الاغريقية تمييزاً وشمولاً في أن معاناة هائلة وقاهرة كانت تقدم للجمهور ، وليس هناك

استثناء واحداً في تراجيديات اسخيلوس، سوفوكليس ويوريديس الموجودة بين أيدينا من هذه القاعدة، وكذلك الحال بالنسبة لشكسبير، مع وجود فارق، فالامر يبدو كما لو أنه شعر بوعيه بذاته في غمار تقديم مصير صارم ومباشر، وفي مسرحية «الملك لير» وحدها تتناهي الصرخة القديمة الى اسماعنا بالحدة الاغريقية على وجه التقريب، وفي اعمال اخرى، تميل المعاناة الى التركيز في شخص واحد، هو البطل عادة، وتقتصر على بضع خطب عظيمة، على حين تبقى الشخصيات الاخرى في معظمها من الثبات بحيث أن هذه الحساسية تجاه المعاناة تبدو أمراً استثنائياً، أما في التراجيديا الاغريقية فنحن نساق بصفة عامة الى الشعور بأن الوجود عذاب ورعب.

في «الفرس» و «الضارعات»، في «اجامنون» و «برومثيوس» في «أوديب ملكاً» التي تبدأ بوصف المدينة التي مر بها الوباء و «الطرواديات» نجد المعاناة ليلاً سابغاً لا تخترقه أشعة فرح أو ظرف أو مسرة في الحياة، وبالمقابل، فإن عالم شكسبير باستثناء «لير» هو لوحة شاملة، يطرح في اطارها اممنا تنوع الحياة، الهائل، وبعض المناخات النفسية، بعض اللحظات، بعض التجارب معتمة كأي شيء في التراجيديا القديمة، لكن العالم ليس معتماً.

هذه الزيادة في الوعي بالذات والذاتية قد نمت كثيراً منذ عهد شكسبير، الى حد أن كتاب المسرح المحدثين يميلون، على الرغم من ان ألوان المعاناة التي شهدنا عصرنا لا تقل يقيناً عن تلك التي عرفها القرن الخامس ق. م. وانجلترا في عهد اليزابيث، الى الشعور بأن فظائع عصرنا لا يمكن عرضها على خشبة المسرح، ولا مجال للتفكير في شخصيات تصرخ المأ مثل كساندرا، وهرقل، وفيلوكيتيس. وشعر العذاب، وهو شعر نظمه اغراق في المغامرة على أية حال - حيث يخشى المرء الشعر ويخاف العذاب اكثر - يتعين القيام به ومناوبته مع شيء ثري شيء طريف، بل إنه شيء يبعد الكاتب المسرحي عن شبهة الغرور الطنان.

هذا المعنى ذاته يمكن ان يقال بشكل أكثر موضوعية: ان عصرنا هو عصر الانواع المختلطة، ولا مجال فيه للتراجيديا الخالصة غير المطعمة بغيرها، وانما المجال هو للكوميديا السوداء، انه عصر نزعة تجريبية لم يسبق لها مثيل. والبقاء في اطار الاشكال القديمة يبدو شيئاً كثيباً، ولم يتعين على المرء السعي وراء المقارنة بسوفوكليس وشكسبير؟.

لا يتمثل ما هو غريب في أنه ما من أحد في القرن العشرين يكتب تراجيديات اغريقية او اليزابيثية. وانما في ان الكثير من الكتاب يعتقدون ان هذا يدعو للتعقيب وللأسف، والنقد في نهاية الامر لا يرفعون الاصوات شاكين من انه ما من احد يؤلف الموسيقى اليوم على نحو يقارب بالستيرينا او مونتفردى او ان الرواية قد حلت محل الشعر الملحمي.

وفي مجال الادب لا يزال الكثيرون يؤمنون بثبات الانواع، ولكن ما من اغريقي بعد هوميروس، كتب أي شيء من نوع «اللياذة» أو «الادويسة» وقد تخلى سوفوكليس عن الثلاثيات المتصلة التي

نظمها اسخيلوس ، بينما كان هذا الاخير لا يزال على قيد الحياة ويواصل النظم وعقب «أوديب ملكاً» لم ينظم سوفوكليس مسرحية اخرى تنتمي الى هذا النوع تماماً ، وكان يوربيديس مجدداً عظيماً ، وسعى سوفوكليس في شيخوخته تحت تأثيره الى اشكال جديدة ، ولكن اولئك الذين يسلمون بأنه من العبث منافسة «اللياذة» يتساءلون : لم لا يكتب احد كتاب المسرح الجادين اليوم تراجيديات على غرار «أوديب ملكاً» أو «الملك لير» ؟ .

لقد لقت هذه التراجيديات شباك سحرها منذ ذلك العهد على كتاب المسرح على نحو لم يقدر لتراجيديات مثل «الفرس» ، «الضارعات» ، «الصفاحات» ، «الطرواديات» ، بل وحتى «انطونيو وكليوباترة» أن تفعله . إن للدراما الجادة في القرنين التاسع عشر والعشرين بطلاً واحداً دائماً على وجه التقريب ، وفي العديد من المسرحيات نشاهد دمار هذا البطل ، ولكن حينها نفعل ذلك على وجه الدقة يقول النقاد : لماذا لم ينظم اونيل الشعر مثلما فعل شكسبير ؟ لماذا لا يصبح وبلي لومان بطلاً نبيلاً مثل الملك أوديب ؟ لم كان إيسن ما هو عليه ؟ وذلك على الرغم من انه في الحقيقة ليس اكثر اختلافاً عن يوربيديس مما كان عليه هذا الاخير بالنسبة لاسخيلوس .

في نهاية محاور «المأدبة» لأفلاطون ، وحينما انصرف كل الضيوف الاخرين أو أخذهم النعاس ، يستيقظ ارسطوديموس ، فيما الديك يصيح ، ويسمع كيف يجبر سقراط أرسطو فانس العظيم واجائو الشاعر التراجيدي ، وقد هم النعاس بهما ، على الاقرار بـ «ان العبقرى في الكوميديا هو كذلك في التراجيديات وأن الفنان الحقيقي في التراجيديات هو فنان في الكوميديا كذلك» ، وقد وصف هذا القول بأنه تنبؤ بشكسبير ، لكن هذا المعنى ما كان ليدهش اسخيلوس ، سوفوكليس ، او يوربيديس الذين توج كل منهم كل ثلاثية كتبها بمسرحية ساخرة ، بل أن يوربيديس أظهر في «السييتس» و «أيون» أن التراجيديات والكوميديات يمكن زجهما في مسرحية واحدة . وعلى الرغم من أن أفلاطون ربما كان قد عني الى حد ما أنه هو نفسه على العكس من أرسطو كان شاعراً تراجيدياً وكوميدياً في الوقت نفسه ، فان مزج الانواع لم يكن بحال من قبيل الاستثناء في القرن الرابع ق . م حينما كان تأثير يوربيديس قد تجاوز بكثير تأثير الشعراء التراجيدين الاقدمين ، وعمل افلاطون الفيلسفي الاول ، أي محاور «الدفاع» يمزج التأثيرات التراجيدية بالكوميديية .

بعد أمراً مألوفاً أن نقول ان شكسبير لم يملك ناصية الكوميديا والتراجيديات فحسب ، وانما قام كذلك بمزجها معاً ، لكن قليلاً من النقاد اليوم يتذكرون «الاستهجان الذي أثاره بمزج المشاهد الكوميديية والتراجيديية» أو أن صمويل جونسون مضى بعد ذكر هذا قائلاً في مقدمته لشكسبير إن «مسرحيات شكسبير ليست بالمعنى النقدي وطيد الاركان تراجيديات ولا كوميديات ، ولكنها مؤلفات من نوع متميز ، وانه «وحد قوى الضحك المثير للافعال مع الاسى لا بعقلية واحدة فحسب ، وانما في تأليف واحد أيضاً» كان بحسب ما يقوله جونسون «ممارسة تناقض قواعد النقد» لكنها مفتقرة

تماماً، ثم عقب ذلك يتحدث جونسون عن «الدراما المختلطة» (٣٢٠).

عادة ما يعتبر أولئك الذين يقولون بموت التراجيديا في عصرنا من المسلم به أنها ازدهرت في اثنا وفي عصر شكسبير، وربما تذكرهم هذه العبارات بأنه مثلما تختلف المسرحيات المعاصرة بها فيه الكفاية عن مسرحيات شكسبير وسوفوكليس، بحيث تدفع العديد من النقاد الى القول بأنها لا تنتمي الى عالم التراجيديا، فإن «تراجيديات» شكسبير بدورها كانت من الاختلاف عن تراجيديات الاغريق، بحيث أمكن في عام ١٧٦٥ الذهاب الى القول بأنها لم تكن تراجيديات حقاً. ولقد كان جونسون بالطبع مصاباً بالعمى عن الحقائق التاريخية كذلك، حيث اعتمد موقفه على تأكيد «إني لا أتذكر كاتباً واحداً بين الاغريق أو الرومان حاول الأمرين كليهما» أي التراجيديا والكوميديا (٣٢١). ان هذه الانقطاعات الحادة التي يقول بها جونسون والنقاد المحدثون هي من قبيل الوهم، فتمه تواصل يمضي من اسخيلوس الى الصور المعاصرة من التراجيديا، بل قد يمضي المرء الى القول بأن الكوميديا السوداء هي بالنسبة للتراجيديا الشكسبيرية ما كانت هذه الاخيرة للتراجيديا الاغريقية.

لست هنا بين يدي اقتراح قيامنا بمحاولة رصد المسرحيات على منحني تاريخي، فأولئك الذين يفكرون بمثل هذا الاسلوب الخطي يتجاهلون دائماً جانباً من اكثر الحقائق إثارة للاهتمام. ومن الافضل و لمجرد سد الطريق في وجه هذه التوجهات ان نصف «السيثيس» و «ترويلوس وكريسيدا» بأنها كوميديات سوداء و «في انتظار جودو» بأنها مسرحية ساخرة (كان صمويل بيكيت يصفها بأنها تراجيكوميديا).

لماذا لم ينظم اسخيلوس على نحو ما فعل يوربيديس؟ لماذا تختلف «هاملت» كل هذا الاختلاف عن «الطرواديات» أو «روميو وجوليت» أو «كوريولانوس»؟ لماذا لا يشبه الشارترز* من قريب أو بعيد البارثينون؟** ولماذا لا يشبه النقاد الذين يكتبون على هذا النحو أرسطو أو هيجل أو نيتشه؟.

ليست كل هذه الاسئلة مجردة من المعنى، كما أنها لا تلائم مناسبات الندم المفرط، ومن المحقق أن التطور الذي أدى من أوفيليا الى جريتشين عند جوته والى فويشك عند بوختر الى ويلي لومان هو أمر مثير للاهتمام، فالبطل الغارق في المعاناة تحمل محله الضحية المعذبة، والوسيط النبل يحل محله بطل ضد نسبي. غير أن مثل هذه المقارنات يمكن الاغراق فيها، فيوشك فيلوكتيتيس ولير أن يقتربا من كونها ضحيتين معذبتين تتحملان المشاق بأكثر مما تفعلان حقاً، وتراجيديا ويلي لومان تشبه تراجيديا أوديب من حيث أنه يكشف تدريجياً ما هو عليه — ومعظم المقارنات الشاملة بين المسرحيات القديمة والمعاصرة تنقصها المعرفة ويدفعها الزيف.

في النهاية يظل سؤال سبق لنا أن طرحناه من قبل أكثر أهمية من هذا الانشغال بالنوع والحقيقة

* الشارترز: دير تابع للطائفة الكارتوزية في لندن أقيم مكانه مستشفى شهير في عام ١٦١١، ثم تحول الدير الى مدرسة

في ١٦٥٥ (هـ.م)

** البارثينون: المعبد الاغريقي الشهير.

(هـ.م)

المحلية القائلة بأن أي مسرحية يختارها المرء يمكن أن يقال إنها مختلفة تمام الاختلاف عن بعض المسرحيات القديمة أو النموذج الاليزابيثي . هذا السؤال هو : لماذا لا تتم معالجة ضروب المعاناة الهائلة لعصرنا في مسرحية؟ ولقد طرحنا ردًا، ولكن دعنا الآن نبحث أمر مسرحية حاولت اجترار هذا على وجه الدقة، ولنلق نظرة على مسرحية «النائب» ثم على مسرحية هوخهوت الثانية باعتبارهما تراجيدتين معاصرتين .

(٦٢) «النائب» كتراجيديا مسيحية حديثة

جذبت مسرحية «النائب» لرولف هوخهوت فور عرضها لأول مرة وبعد طبعها في ١٩٦٣ من الاهتمام أكثر مما حظيت به أي مسرحية أخرى سابقة، لكن معظم هذه المناقشات كان دون المستوى الادبي، ولسوف أورد أمثلة محدودة، لكن اهتمامي الاساسي سيدور حول محاولة هوخهوت لكتابة تراجيديا .

لقد قيل مراراً وتكراراً إن هذه المسرحية طويلة على نحو عبثي، وزعم أن عرضها سيستغرق ما يزيد على ست ساعات، اذا لم تحذف اجزاء منها، واعتبر هذا دليلاً على افتقار المؤلف للبراعة، أليس أمراً يستحق الاهتمام إجراء مقارنات بين هذه المسرحية وبين ثلاثية لاسخيلوس اضافة الى مسرحية ساخرة؟ أو أن نشير إلى أن مسرحية «الملك لير» أطول كثيراً من أي تراجيديا لسوفوكليس؟ يقيناً أن مما له أهمية أن مسرحية «النائب» هي في طول مسرحية «الانسان والانسان الفائق» لجورج برناردشو .

لا يقدم هوخهوت لمسرحيته، وانما يردفها بملحق تاريخي يقع في خمسين صفحة تقريباً، بعض التعقيبات الرائعة على شخصياته الدرامية وملاحظات مهمة في شكل تعليقات للاخراج على خشبة المسرح، وبحسبان كل شيء عدا الملحق فان المسرحية لا تغطي ما يزيد على مائتي صفحة، وبينما اقتضبت بصورة صارمة في كل مكان عرضت فيه، حيث حذفت مشاهد بكاملها - وان اختلفت المشاهد المحذوفة من مسرح لآخر - وقد يبدو من اليسير عرض المسرحية بكاملها في مساء واحد، بمجرد ضغط المشاهد، وحذف بعض السطور هنا وهناك . وفي مسرحيته الثانية أشار هوخهوت نفسه في سطور بين اقواس الى ما ينبغي حذفه لدى العرض على المسرح . ومن الجلي أن المسرحيتين قصد بهما في المقام الاول أن تطالعا في صورة كتاب، وقد ساعدت العاصفة التي ثارت في العديد من المدن لدى عرض المسرحية الاولى على زيادة مبيع الكتاب الذي يضمها ومطالعة الجماهير له . وفي المانيا وحدها طبعت بعد عام من الطبعة الاولى مائتا ألف نسخة .

وحتى النص في الصفحة التي تضم شخصيات المسرحية على أن الشخصيات المندرجة في جماعات تضم كل منها شخصيتين أو ثلاثاً أو أربعاً ينبغي أن يؤديها ممثل واحد فإنه ليس عودة الى ممارسة

اغريقية بقدر ما هو ملاحظة أريد بها أن يطالها القارئ، وتعقيب تحريري يستمر على النحو التالي: «استجابة لتجربتنا التي مقتضاها أنه في عصر الخدمة العسكرية الشاملة ليس من قبل التمييز أو الذنب . . . ان يرتدي رجل هذا الزي العسكري أو ذاك ويقف في جانب الجلادين أو الضحايا» وعلى خشبة المسرح سيكون من العسير تعرف الممثلين في كل دور وسر أغوار التماثلات جميعها، فمجموعة الممثلين هائلة جداً، وفي العديد من العروض تحذف شخصيات كثيرة ثانوية، ولكن في الصورة المطبعية للمسرحية فإن هذه الصفحة الواحدة تضيف أبعاداً بكاملها من المغزى.

ليست كتابة مسرحية لم يقصد بها أن تعرض على خشبة المسرح فحسب، وإنما قصد بها في المقام الأول أن تطالع، بالأمر المتطرف في جده. وتمثل مقدمات شو وتعليقاته في توجيهاته للمخرج أبرز السوابق في اللغة الانجليزية، وترد على ذهن في اللغة الألمانية «فاوست» جوتة، وبصفة خاصة الجزء الثاني. وفيما يتعلق بهذا الأمر فإن معظم، ان لم يكن كل مسرحيات الماضي العظيمة، قد طالها اناس يفوق عددهم بكثير أولئك الذين اتاحت لهم فرصة مشاهدة عروضها. ومع ذلك أصبح المعتاد أن نناقش المسرحيات المتداولة على أساس عرضها الأول، لا على أساس النص المطبوع. وكنتيجة لهذا، فإن معظم التعقيبات المنشورة على مسرحية «النائب» لا أهمية لها بالنسبة للكتاب الذي يضم نصها، وبعض التعقيبات وضع أساسه لا على العرض المسرحي، وإنما كما جاء في خطاب بعثه إلى إحدى الدوريات البريطانية البابا بولص السادس بعد ساعة من اختياره لشغل الكرسي الرسولي على أساس «المراجعات في الصحف» (٩) وما يعني معظم أولئك الذين اتخذوا موقفاً سواء إلى جانب المسرحية أو ضدها هو الصورة التي رسمها كاتب المسرحية للبابا بيوس الثاني عشر. وتعبير «هاملت دون أمير الدانمر» هو تعبير شائع، لكن مسرحية «الغائب» قد نوقشت بالفعل دون إشارة غالباً إلى الغائب، بطل هذه المسرحية.

وسيكون من الأفضل لفهم هذه المسرحية بحثها أولاً باعتبارها محاولة لمعالجة العذاب الهائل الذي تعرض له اليهود على أيدي النازيين، وقد قرر هوخهوت أن يدفع إلى قلب مسرحيته بالانتهاك المطلق، المتمثل في معتقل أو شفيتر. وكان هدفه ان يضع حداً للفراغ الاخلاقي الذي جثم على صدر المانيا، وصاحب الانتعاش الاقتصادي المذهل بعد الحرب العالمية الثانية، وقد كتبت أقول بعد زيارة طويلة لالمانيا في عامي ١٩٥٥ - ١٩٥٦:

«طالما أن أي تذكر للماضي القريب يتم قمعه فإن المناخ الفكري لن يتغير. . . تقول ذاكرتي: «لقد فعلت هذا وتقول كبريائي: «ما كان بوسعي ان أفعله» وتظل الكبرياء على تصلبها، وأخيراً تستسلم كبريائي. هكذا كتب نيتشه في مؤلفه «ما وراء الخير والشر»، والمشكلة أن الذاكرة ليست وحدها التي تستسلم، وإنما النسيج كله يتداعى، وما الانتعاش الاقتصادي الا ظاهرة خادعة، ذلك أن المانيا حضارياً تعيش على اللحم الحى». (١٠)

وحتى في ذلك الوقت، كانت قلة من الكتاب الشبان، وبصفة خاصة هنريش بول*، « قد بدأت في تحريك ذاكرة وضمير مواطنيهم، بهدوء ودوننا ضجيج، أما هوخهوت فقد كانت لديه الشجاعة لمعالجة المشكلة وجهاً لوجه، في محاولة لمواجهة الألمان وغيرهم ممن قد يصغون له بأشد جرائم عصرنا فظاعة وهي الجرائم التي اقترفها مواطنوه قبل عقدين من الزمان، وظل الكثيرون منهم على قيد الحياة وفي خير حال، وفي ملاحظاته للمخرج التي تقترب على نحو يفوق ملاحظات شو من أن تكون تعقياً يمتد بطول النص يشير مراراً وتكراراً إلى ما يتوقع أن تنغمس فيه الشخصيات العديدة «الآن» في وقت طبع المسرحية. لم يحدث منذ مسرحية «الطرواديات» أن أذان عمل مسرحي مواطني المؤلف يمثل هذا الانفعال الذي لا يعرف أنصاف الحلول، ومسرحية «النائب» لا تحجب رسالتها وراء أي أسطورة قديمة، وإنما هي توثق اتهاماتها بملاحظات تتناثر عبر النص وبملحق طويل.

وقد ظلت الكيفية التي تعد بها مسرحية من مثل هذه المادة مشكلة ربما بدت وكأنها بلا حل، فمسرحية «النائب» هي عمل من إبداع كاتب يخوض غمار معركة، شأن بريخت وسارتر. ولكنه يؤمن بأفكار أكثر تقليدية فيما يتعلق بالدراما، وحاول أن يكتب تراجيديا لها بطل «تراجيدي حقاً»، لا مجرد ضحية. ولم يقنع التاريخ الحديث هوخهوت بأن العظمة مستحيلة في عصرنا، وهو يهدي مسرحيته إلى ذكرى راهبين حاولوا أن يكونا مسيحيين بأشد معاني الكلمة التزاماً، فقد طلب المطران برنارد ليختنبرج مسئول كاتدرائية القديس هيدريج في برلين إذناً بمصاحبة الضحايا المرحلين، وتطوع الأب ماكسميليان كولبه. وهو بولندي زج به في أوشفيتز، لموت بالغ الضراوة على نحو خاص، ليحل محل أسير آخر له زوجة وأطفال. وعلى مثالها أبدع هوخهوت بطله الأب ريكاردو فونتانا الذي يمضي إلى أوشفيتز من تلقاء نفسه ويلقى حتفه هناك.

وبهذه الفكرة تحمل المشكلة على وجه التقريب، فبمقدور الكاتب معالجة أحداث الماضي القريب، واستكشاف ضروب القمع والخسة والصلف التي اقترفها مواطنوه، وبوسعه جعلهم يفكرون في أوشفيتز دون أن يلجأ ببساطة إلى جلب مجموعة من الضحايا المنكودين وتركهم يرفعون عقائرتهم بالحديث عن بؤسهم، كان لهذا أن يخلق تراجيديا في ضوء مفاهيم الجمهور المعاصر حتى وإن قام أحد الذين حم قدرهم، مثل هيكلوبا في «الطرواديات»، بمحاورة ممثل وحيد للطغاة، ذلك أن التوقعات الحديثة لا يرضيها إلا بطل يقدم على اتخاذ قرار عظيم يقتضي دماره.

عند تلك النقطة هناك منزلق ينبغي تجنبه. فلئن قدر لنبل الراهب أن يلقي الشفاق في مواجهة شر الاوغاد النازيين الذي يستعصي على التصديق، فإن الدراما تصبح مسرحية اخلاقية ساذجة لا

*بول، هنريش (١٩١٧-١٩٨٦) روائي وكاتب قصص قصيرة ألماني، دار الجانب الاعظم من أعماله حول المانيا خلال وبعد الحرب العالمية الثانية. لقيت أعماله ترحيباً كبيراً بسبب تصويرها الواقعي لمشكلات المانيا خلال نهوضها من وحدة الذنب والهزيمة. ومن هذه الاعمال «لم يقل كلمة أبداً» (١٩٥٣). «شبكة الامان»: فاز بجائزة نوبل للادب عام ١٩٧٢ (هـ.م.)

ترجيديا، والخيار القدري الذي يرفع الراهب الجزوتي الى مرتبة انتيجونا لا بد أن يكون قاسياً، ويتعين ان تكون هناك أسباب تدفع الى عدم القيام بهذا الخيار، أسباب لها ثقلها وليس مجرد الإشارة الواضحة الى انه من الخير للمرء أن يواصل الحياة. وينبغي ان يطرح التساؤل عما اذا كان واجبه المسيحي يكمن حقاً في التضحية بذاته أم أن الواجب يكمن فيما هو خلاف ذلك، لا بد ان يكون هناك صدام بين الالتزامات ولسوف تحل هذه المشكلة إذا أمره رؤساؤه في الكنيسة بعدم الذهاب الى اوشفتز. ولن يفي أي رئيس بالغرض، ذلك أن «الأب ريكاردو بروخت دن جيغسبيلرفون رانج» تدعو حاجته الى «خصم له مكانته» (٢٧١) وهو خهوت يختار البابا بيوس الثاني عشر كند لبطلة تترأى بطولته من خلال تناقضه معه.

عند هذه النقطة يلج المسرحية حافز جديد، ويتدخل بتحقيق خطة كانت لولا ذلك ستغدو سليمة. لكن هذا المؤثر على وجه الدقة هو الذي اجتذب اهتمام العالم، ولفهم هذا الجانب في المسرحية ينبغي على المرء تذكر الموقف التاريخي الذي كان قائماً وقت كتابة المسرحية.

حينما رحل بيوس الثاني عشر عن عالمنا عام ١٩٥٨، ترامي الى الاسماع من كل جانب، على شاطئ المحيط الاطلنطي، القول بأنه ما من خلف له يمكن ان يملأ الفراغ الذي تركه. بدا الكرادلة والصحافيون ورجال الاذاعة والتلفزيون وكل من قدم تعقياً أياً كان - بدوا وقد أجمعوا على أن البابا يوحنا لا ينتمي الى النوعية ذاتها ولن يكون الا شاغلا للكرسي الرسولي، والحق أن البابا بيوس الراحل قد شغل منصباً في المانيا حينما لفتت الحركة النازية الانظار لأول مرة، وفي ١٩٣٣ «تفاوض حول اتفاق كنسي مع هتلر، أدى الى حد كبير لرفع مكانة هتلر الدولية» فور وصوله للسلطة في المانيا، وفي ١٩٤٩ «أعلن البابا أن أي كاثوليكي يصبح شيوعياً يحرم كنسيا بطريقة تلقائية»، وذلك على الرغم من أنه لم تتخذ مثل هذه الخطوة ضد هتلر، جوبلز وغيرهما من قادة النازيين الذين كانوا من الكاثوليك بالاسم وحده لا الجوهر» (١١) ولم يستعد الا القليلون هذه الحقائق، وهو ما قام به هوخهوت. وتبدأ مسرحية «النائب» ببعض العبارات المقتبسة التي تلقي من الضوء على المسرحية ما يزيد على الادبيات التالية:

«كاردينال تاريني: استطاع بيوس الثاني عشر أن يقول مع الرسل: لقد علقت على الصليب مع المسيح... تقبل العذاب... الذي صلب ارادته الطويلة للتضحية بذاته من أجل الاخوة والابناء... لقد ذاقت هذه الروح الجلية النبل كأس العذاب قطرة فقطرة».

«صلاة في مجلد يضم صورا بعنوان «بيوس الثاني عشر العظيم»: «يا يسوع... تعاليت فرفعت، خادمك المخلص بيوس الثاني عشر الى علياء كونه نائبك، وخلعت عليه كرامة حماية الايمان بلا وجل وتمثيل العدالة والسلام بشجاعة... ولذا... فربما نراه يوما يشارك في شرف المذابح. آمين».

«سورين كيركجور: «تناول مقبنا... انت يا من تطالع هذا، أنت تعلم المعنى المسيحي لأن تكون

شاهد حق: أن تكون رجلاً يساط ويعذب ويقتاد من زنزانة إلى أخرى... ثم يصلب في النهاية أو يطاح برأسه أو يحرق».

«غير أنه إذا... أصرّ على تقديم الأسقف الراحل... وتقديسه باعتباره شاهد حق، فإن احتجاجاً ينبغي أن يقدم. إنه ميت الآن - فليتمجد الرب إذ أمكن تأجيل الاحتجاج خلال حياته! وفي نهاية الأمر دفن وسط احتفالات وسيقام نصب تخليداً لذكراه أيضاً، ولكن في هذا الكفاية، وليدخل التاريخ على الأقل شاهداً على الحق».

ليس بسبب ذلك جعل بيوس الثاني عشر يبدو النقيض المثالي للآب ريكاردو الذي من خلاله تتبدى بطولة الراهب الجزويتي، فهذا هنا أتاحت فرصة لمقارنة مذهلة بين ما يعنيه، وما لا يعنيه من ناحية أخرى، أن يكون المرء شاهد حق، بين رجل كان نائباً وآخر لم يكن. ورغم ذلك، فإنه عند هذه النقطة ينغمس كاتب المسرحية في محاولة تحقيق أهداف متضاربة.

وربما دعت الحاجة إلى ندله مكانته إلى خلق شخصية تشبه إلى حد ما أنطونيو في «تاسو» جوته، رجل رقيق الحاشية يتناقض طابعه العملي وافتقاره إلى التعاطف مع كل أشكال الرومانسية مع حساسية تاسو الفائقة. وحتى مفيسفو فيلبس أعظم شخصيات جوته العديدة المعادية ينغمس بطريقته. وغالباً ما تبدو نزعة الكلية الفظة أكثر جاذبية من تدفقات فاوست وانطلاقاته العاطفية. وسيكون من قبيل الخطأ افتراض أن هوخهوت ينظر إلى العالم من خلال لونين، هما الأبيض والأسود، ويحتاج إلى جعل خصم بطله شريراً. والأمور لا يقتصر على أن تراجيديته الثانية «الجنود» (الصادرة في ١٩٦٧) تخلو من شخصية شريرة، وإنما المغزى الكامل لتقديم البابا، ومن وجهة النظر الفنية يكمن في تجنب الاشفاق على البطل الشهيد في مواجهة قوى الشر وحدها.

ومن المفارقات أن هوخهوت يبدو أكثر نجاحاً فيما يتعلق بالشخصيات النازية منه بالنسبة للبابا، ويبدو السبب في هذا جلياً، فالكاتب يعتبر أن ذنب الإنجلمان والطبيب، خصم ريكاردو في المشهد الأخير، هو من الواضح بحيث أنه لا يحتاج إلا إلى إجبار الجمهور على ملاحظة هذين الرجلين وما يقترفانه، ولكنه بالنظر إلى أن جرائمهما تدخل في نطاق ما يستعصي على التصديق، فقد تعين عليه القيام بجهد فائق لفهم هذين الرجلين وجعلهما شخصيتين قابلتين للتصديق. وقد كان نجاحه في هذا الصدد ملحوظاً إلى حد أن هذا وحده من شأنه أن يضمن الأهمية المستمرة لمسرحية «النائب». ما من عمل في الأدبيات الحديثة. أو التاريخ، أو الكتابات السياسية. يقف موقف الند من إبداع المؤلف في إعادة خلق المناخ المسموم وتنوع الشخصيات النازية في برلين وحولها في المشهد الأولين. والمشهد الثاني يذكر المرء بملاحم معينة في الجزء الأول من «فاوست» لجوته. وفي هذا المشهد، الذي تم حذفه كلية لدى عرض المسرحية في نيويورك، يظهر الإنجلمان على خشبة المسرح. وفي الأصل الألماني تزيد اللغة من هول الموقف، فالمؤلف يتمتع بحس مرهف بظلال الفروق فيما يتعلق بالفظاظة والوحشية، والصورة

التي يرسمها للتفاهة المثيرة للغثيان التي تميز العديد من المجرمين هي صورة واضحة المعالم، لكنه لا يخضع للفكرة الخاطئة بأنهم جميعاً ينتمون الى نمط واحد، ويشير هوخهوت في ملاحظة له (صفحة ٢٩) الى أن الطبيب شخص فريد من نوعه، وأنه قد يستعصي علي التصديق، ولكنه يمثل بالفعل نمطاً شائعاً. وهو يبدو حقيقياً، شأن المناخ، من المشهد الأول حتى الاخير باستثناء الفصل الرابع. هناك خمسة فصول في المسرحية، والبابا لا يظهر الا في الفصل الرابع، وهو أقصر الفصول جميعاً، بل أقصر من نصف ثلاثة فصول اخرى. . فما هو الخطأ في الفصل الرابع؟

ان نعمة المسرحية بكاملها تتغير فجأة، وبيوس يتحول الى شخصية كاريكاتيرية بمجرد ان يفتح فمه. وليس الأمر المهم هو أنه أسوأ كثيراً من نموذجة الأصلي التاريخي، حقاً أن هوخهوت يذهب الى القول: «ان المادة التاريخية تشير الى أن البابا لم يعرف مثل هذا الصراع قط، وذلك الصراع الذي أوشك على استنفاده، كما يحدث في هذا المشهد. أيتعين عليه الصمت أم الاحتجاج (لدى ترحيل الضحايا من المدينة)؟ إن هذا السؤال الذي تختلف وجهات النظر حياله تتم الاجابة عليه بطريقة توشك ان تكون تبريراً لموقف البابا، لكن هذا يجري القيام به لأسباب فنية فحسب: فالأب ريكاردو بحاجة الى ند له شموحه، ومن شأن البابا أن يكون مقنعاً على خشبة المسرح. . .» (ص ٢٧٠).

واحسرتاه! فأيا ما كان عليه بيوس الحقيقي، فإن البابا في المسرحية ليس مقنعاً، اما الشخصيات الاخرى جميعاً فهي مقنعة، وهذا انجاز كبير، لكن البابا ليس كذلك، ذلك أن الكاتب لم يرد فحسب أن يصور ندلاً له مكانته، وانما أراد كذلك أن يوجه الاتهام الى بيوس الثاني عشر، وأن يقوم باحتجاج عارم على فكرة جعله قديساً.

وفي النهاية يسود الهدف الثاني الهدف الاول، ويعلو عليه. لقد تراجع رد الفعل المستيري الاول على وفاة بيوس، مفسحاً السبيل امام تقديرات أشد اعتماماً، وربما ساهمت المسرحية بنصيبها في الحيلولة دون تطويه.

إن للفنان الحق، كل الحق، في أن يجلب شخصاً تاريخياً الى ساحة أعماله، ولكن في اطار تراجيديا لا يبدو عملياً أن يطرح الكاتب عداءه المتوقد لواحدة من شخصياته الكبرى، فييوس يصبح غريباً، كوميدياً، شخصية خرجت من رحاب ارسطو فانس، وتبدأ المحاكاة الساخرة مع جملته الأولى ممتلئاً باهتمام متوقد بمصانعنا»، فقد اصدر سلف البابا منشوراً بابوياً عاماً في عام ١٩٣٧ عجل هتلر بصدوره واستهله بالكلية التالية: «باهتمام متوقد» ويقيناً أنه من المشروع اقتفاء اثر اسطو فانس في اصدار منشورات الفضائح حول أصنام العصر، ولكن هذا المشهد الذي يواجه فيه ريكاردو اليافع البابا الكهل انما اريد به ان يكون ذروة تراجيدية تطلب ندلاً شاخاً .

بينما تبدو لنا صورة بيوس على هذا النحو عرضة للانتقاد، فان المسرحية لا تعد بحال ضد - مسيحية وفي «دون كارلوس» لفرديش شيللر، التي قدمت لدستويفسكي النموذج الاصلي لشخصية المفتش

العام، لا نجد الاخير شخصية بغیضة فحسب، فكل الشخصیات الكاثولیکية تحمل هذه الصفة، بیننا الماركیز روزا، وهو رجل لیبرالی الفكر، هو من النبل بیحث أن شوبنهوور یدو على حق فی قوله: «ان مثل هذا من النبل المجدد فی شخص الماركیز روزا لا یمكن ان نجده فی الاعمال الكاملة لجوته كلها» (١٢). لقد كان شیللر یمهاجم الكنيسة باعتبارها عدواً للفكر الحر، ومع ذلك فمسرحته عمل كلاسیکی لا یشیر عاصفة، حتی حینما یمرض فی قینا و غیرها من العواصم الكاثولیکية. ومن ناحية أخرى فقد جعل هو خهوت راهباً من الجزویة بطلاً لأكثر تراجیدیات عصرنا طموحاً.

وربما تساعد مقارنة أخرى فی بلورة هذه النقطة. ففي «المسیح الدجال» (الفقرة ٦١) یقول نیتشه: «كانت ستتاح فرصة الضحك الخالد لكل الاریاب علی «قمة الاولیمب» اذا اعتلى سیزار یورجیا الكرسي الرسولي لأنه «لو حدث هذا لألغیت المسیحية» ولكن لوثر استعاد الكنيسة: اذ هاجمها تلك حقاً وجهة نظر ضد- مسیحية. لكن بطل هو خهوت یقول:

«لئن كان الرب قد وعد ابراهام یوما بأنه لن یمرب سدوم لو قطنها عشرة رجال أسویاء، فربما سیغفر للكنيسة حتی وإن لم یكن هناك الا قلائل من خدمها مثل لیختنبرج یقفون مع المضطهدين؟... إن صمت البابا... یثقل كاهلنا بذنب علینا ان نکفر عنه. ولما كان بمقدور البابا، وهو فی نهاية الامر لا یمدو ان یكون کائناً بشریاً، أن یمثل الرب علی الارض، فانی- ینبغي ان یكون ممکناً لراهب مسکین اذا ما تفاقت الامور ان یمثل البابا هناك... لیست اوشفیتز هی المعرضة للخطر الان! وانما فكرة البابوية ینبغي الحفاظ علیها للابد، حتی وان جسدھا مؤقناً الکسندر السادس (البابا یورجیا، والد سیزاریورجیا) أو جسدھا».

ان مسرحية «النائب» وهي أبعد ما تكون عن معاداة المسیحية، تعد تراجیدیا مسیحية حديثة، بل وربما كانت التراجیدیا المسیحية الوحيدة (١٣). وقبل ان تظهر هذه المسرحية، ذهب بعض الکتاب الی القول بأن وجود تراجیدیا مسیحية هو من قبیل الاستحالة (١٤) وقد افترض أن التراجیدیا ینبغي أن تنتهی بکارثة، وقد ساد الشعور بأن التراجیدیا المسیحية ما كان بمقدورها الا تبالی بمصیر البطل بعد الموت. ولكن اذا شعرنا یقیناً بأنه سیمضي الی النعمیم فان النهاية لا تكون تراجیدية، اما ان كان مصیره الجحیم فإن کالفین والا کوینی وأوغسطين والاناجیل تحظر فیما یدو التعاطف معه.

کان یمکن، بالطبع، أن تكون هناك تراجیدیات علی غرار «الاورستية» وثلاثية «بروميثوس» أو «فیلوکیتیس» أو «أودیپ فی کولونا» واذا كانت المعاناة فی صلب المسرحية من الزخم بها فیہ الکفاية، فان الدراما التي یتم انقاذ بطلها فی نهايتها یمکن رغم ذلك ان تدعی بالتراجیدیا، غیر انه تم بصورة متزايدة تخفیف حدة المعاناة فی صلب المسرحيات ووقع علی النهاية عبء اطلاق شحنة انفعالات تراجیدية مکثفة، ففي الجزء الثاني من «فاوست» لجوته، علی سبیل المثال، لا یرجع عدم اقتناعنا بالعنوان الفرعي «الجزء الثاني من التراجیدیا» الی التحرر فی النهاية فحسب، وانما یرجع كذلك الی

النهاية التي لا مجال لمقارنتها بالعذاب في التراجيديا الاغريقية والشكسبيرية .
ورغماً عن ذلك ، فقد يفترض المرء أن مسرحية لا تواجهنا بمعاناة هائلة ، كما هو الحال بالنسبة
لمسرحية «النائب» كان بمقدورها ان تحذو حذو التراجيديات الاغريقية الكبرى وتنتهي بكلمة عن
الخلاص والفرح . غير أن ذلك عملياً من شأنه ان يبدو للجمهور الحديث شيئاً عدوانياً بصورة
متفاقمة ، فبعد عذابات على هذا المستوى ستبدو النهاية السعيدة أمراً لا يطاق ، من الناحية الفنية ، ومن
شأن انهاء هذه التراجيديا بصعود ريكاردو الى رحاب النعيم أن يكون قمة فساد الذوق الفني .
هكذا ، ففي النهاية قد تبدو التراجيديا المسيحية شيئاً مستحيلأ . ولكن من جوانب اهمية مسرحية
«الغائب» أنها تقتضينا الاعتراف بأن التراجيديا المسيحية الحديثة هي أمر ممكن .
وقد يتعين على هوخهوت أن يصل الى طريقة لا يترك بها راهبه يلقي حتفه متيقناً من أنه ، كشهيد ،
سيمضي على الفور الى رحاب النعيم . ولكي نفهم نهاية المسرحية ، يتعين علينا النظر اليها من هذا
المنظور ، فريكار دو ، حين يقف وجها لوجه أمام تجربة اوشفيتز ، ويهينه الطبيب ، ويوبخه على نحو
ساخر ، بما يتجاوز حدود القدرة على الاحتمال ، واخيراً يرى الطبيب ، وهو يطلق النار على قفا صبية
صغيرة ، وهنا يلتقط ريكاردو مسدساً ويحاول قتل الطبيب ، ولكنه قبل ان يطلق النار «يتعرض
لاطلاقها عليه ، فتكون تلك اخر كلماته ، يقولها بصوت مسموع بالكاد وباللغة اللاتينية : في ساعة
موتى ، نادنى ا» وتنتهي المسرحية بعد ذلك بصفحة فيما نستمع الى شرائط بيانات اذاعية تتحدث عن
سلوك البابا أولاً ثم عن كيفية استمرار غرف الغاز في عملها لمدة عام آخر .
هكذا فإن الراهب لا يلقي حتفه كشهيد مكمل بالغار ، ذلك انه في مواجهة أهوال أوشفيتز يفقد
إيمانه ، ويلقى حتفه في غمار محاولة لقتل الطبيب ، لكن كلماته الأخيرة تشير الى أنه مات خاطئاً ،
وبالطبع ليس مطلوباً منا التكهن بما سيكون عليه مصيره بعد موته ، كما أننا لا نواجه أي توقعات
مؤكدة من جانبه ، فبدلاً من ان يساوره القلق حول مصير روحه يحمل على كاهله البؤس الذي يحيط به
ويدخله اليأس . وربما كان هوخهوت يضع نصب عينيه يأس «انتيجونا» في مشهدها الأخير . وعلى
أية حال فقد كتب في عام ١٩٦٢ رواية قصيرة بعنوان «انتيجونا البرلينية» وأصدرها عام ١٩٦٣ .
لا يطلب منا ، في نهاية «النائب» الشعور بأن مصير روح البطل أكثر أهمية من معاناة الملايين ،
والمسرحية تنتهي على نحو تراجيدي ، والبطل ليس مسيحياً بالاسم او رجلاً تصادف أنه من
الجزويت ، ولكنه مسيحي يحاول يائساً ان يصبح مسيحياً بأشد معاني الكلمة التزاماً ، وإني لأشك في أنه
من الممكن كتابة تراجيديا أكثر مسيحية من تلك . ومع ذلك ، فإن تجربة حياة الكاتب ليست مسيحية
بصورة خاصة ، وربما يكون من المناسب لوصف هذه التجربة استخدام كلمة اخرى ، وان لم تكن أقل
غموضاً : لقد كانت تجربة انسانية . حقاً انه في مسرحيته الثانية يخرج من السياق ليقول بصوته في
تعليقاته الاولية لمخرج المسرحية : « . . . صورته الارضية - ما من صورة أخرى هناك . . . »

(٦٣) التراجيديا في مواجهة التاريخ : «النائب» و«الجندي»

لقد تجاهلنا حتى الان السؤال الذي دار حوله الجانب الاعظم من المناقشات التي تناولت مسرحية «النائب» : هل ظلمت هذه المسرحية ببيوس الثاني عشر ظلماً بيناً؟ ليس لهذا السؤال، على وجه العموم، لا أهمية لذلك بالنسبة للمسرحية باعتبارها تراجيديا، تماماً مثلما لا أهمية لدقة الصورة التي رسمها اسخيلوس عن معركة سلاميس بالنسبة لمسرحية «الفرس» كتراجيديا، كما أن شموخ مسرحية «ريتشارد الثالث» لشكسبير وكذلك تراجيدياته التاريخية والرومانية الاخرى لا يعتمد على دقتها التاريخية.

لا ينبغي على ذلك أن هؤلاء الكتاب المسرحيين يعتبرون التاريخ، على نحو ما عبر الكسندر دوماس الاب حين قال : انه مجرد مسار تعلق عليه لوحة (١٥). فحينما نظم اسخيلوس تراجيديا حول معركة لم ينقص على وقوعها الا ثمانية أعوام، وهي معركة نظمت حولها تراجيديا ناجحة الى حد كبير قبل اربع سنوات - كان يحاول اعادة توجيه موقف جمهوره نحو ماضيه القريب، كانت هناك اشارة مصطبغة بالجدال العنيف، وكان بمقدورنا أن نفهم مسرحيته بصورة أكثر اكتمالا، لو أننا عرفنا التراجيديا التي نظمها فراينقوس حول الموضوع ذاته. (راجع المبحث ٣٥ من هذا الكتاب).

من الواضح أن «النائب» تحركه عاطفة اخلاقية، ولو أننا لم نعرف شيئاً عن مواقف معظم الالمان نحو اوشفيتز خلال السنوات التي كتبت فيها المسرحية أو حول الطريقة التي قدم بها بيوس الثاني عشر في ذلك الوقت، باعتباره قديساً - لغاب عنا الكثير مما كان له أهميته بالنسبة للكتاب. حقاً ان هوخهوت راوده شعور قويّ حول هذا الجانب من عمله، بحيث أنه تجشم المشاق ليحول دون امكانية تطويب بيوس الثاني عشر. وفي «أضواء جانبية على التاريخ» المستفيضة في الملحق الذي يحمل هذا العنوان، وفي تعليقاته للمخرج قدم محاولة مستميتة لإخبارنا وبما حدث بالفعل، ربما كانت عليه النماذج الاصلية التاريخية لبعض شخصياته.

لقد بحثنا امر «النائب» باعتبارها تراجيديا مسيحية، كما لو لم تكن دراما مختلطة، ومن الواضح ان هوخهوت قد قاوم التيار الجاري نحو التراجيكوميديا. ورغم ذلك، فان «النائب» في نهاية الامر ليست تراجيديا صرفة. فهي تجسد نوعية مختلفة، شأن مسرحية هوخهوت الثانية الموسومة ب «الجنود: نعي الى جنيف» وهذا المزيج من التراجيديا والتاريخ والدعاية هو، الى حد ما، من ابتكار هوخهوت، وذلك على الرغم من انه مدين ببعض الشيء الى العديد من الكتاب المسرحيين السابقين وبصفة خاصة برتولد بريخت وكلمة «دعاية» لفظ مثير للاستياء، وهي ليست مقصودة هنا بهذا المعنى، و«الجنود» على سبيل المثال تمثل ضمن أشياء اخرى مناشدة مستفيضة لسن قانون دولي ضد قصف المدنيين. وكلمة «إهاجة الرأي العام» قد تكون أشد تضليلاً، والامر المهم هنا هو أن هوخهوت مضى خطوة أبعد متجاوزاً اعتزام شيللر استخدام الدراما كوسيلة للتربية الاخلاقية، فهو يحاول تغيير

مواقف البشر تجاه قضايا معاصرة بعينها ، وهو غارق في هذه المحاولة .
ولأنه لا يتعين تخمين البعد الفلسفي لتراجيدياته ، ولأنه يستخدم الدراما لنقل رسائل واضحة ،
فإننا نتناوله على نحو بالغ الاختلاف عن كتاب المسرح الآخرين الذين تناولناهم . فبدلاً من استكشاف
بعد فلسفي طال تجاهله أو أسىء فهمه ، فإننا نبحت هوخهوت من حيث صلته بالسؤال الدائر حول
ما اذا كانت كتابة التراجيديا أمراً ممكناً في عصرنا . لقد وجدنا من الأسباب ما يدفعنا الى القول من
حيث المبدأ بأن ذلك ممكن ، ثم ان مسرحية «النائب» هي نموذج لمثل هذه التراجيديا .

ومسرحية «الجنود» هي تراجيديا أخرى ، فمرة اخرى هناك بطل تراجيدي ، ومن جديد يوضح
الكاتب أن العظمة الانسانية ، بحسب اعتقاده هي أمر ممكن الاجترار في عصرنا ، وتحديداً ان ونستون
تشرشل كان رجلاً عظيماً (ربما كان الى جوار شكسبير أعظم انجليزي في كل العصور (١٦)) ومجدداً
هناك صراع أخلاقي حقاً ، ان هناك صراعين اخلاقيين هائلين ، وهذا يحول دون الوحدة الفنية
للمسرحية ، أحدهما يدور حول قصف المدن الالمانية بالقنابل ، اما الآخر فيدور حول سيكورسكي
رئيس الوزراء البولندي في المنفى ، الذي عرض تصلّبه المجاني لقواعد الدبلوماسية التحالف البريطاني
مع الاتحاد السوفياتي ، وبالتالي الحاق الهزيمة الفعلية بهتلر - للخطر . والصراعان كلاهما يتمحوران
حول النقطة ذاتها . فالرجل الذي يصر على نظافة يديه لا يمكن ان يلحق الهزيمة بهتلر ، ورجل
السياسة العظيم الذي تدن له الانسانية بانتصارها يتعين عليه أن يكون مذنباً على نحو تراجيدي .

إن عظمة تشرشل يتم التشديد عليها معظم الوقت وبقوة بالغة ، لأن فكرة التراجيديا كلها تقوم
عليها ، وبينما يستهل هوخهوت التراجيديا بالذهاب الى القول بأن قصف المدن الالمانية بالقنابل لم
يعجل بنهاية الحرب ، بل قوى من عزم الالمان على المقاومة ، ويبدو احتقاره جلياً للعسكريين ، الذين
جادلوا كاذبين بقولهم ان هذا القصف سيؤدي الى نهاية سريعة للحرب ، فإن أهدافه يتضارب بعضها
مع البعض الاخر مجدداً . وللابقاء على عظمة تشرشل واقرار الطبيعة التراجيدية الحققة لذنبه فان
الكاتب يقدم له من الاسباب الوجيهة بحيث اننا نتساءل في النهاية عما اذا لم يكن القصف ضروريا في
نهاية المطاف لاقناع ستالين بأنه على الرغم من عدم وجود جبهة ثانية بعد فان بريطانيا العظمى تحاول
جادة المساعدة في الحاق الهزيمة بألمانيا . هنا تتضارب المقتضيات الفنية للتراجيديا مع القضية التي
يرغب الكاتب في كسب المؤيدين لها . وتثبت صورة فوتوغرافية لامرأة حطتها الحارة الهائلة خلال
القصف غير المبرر لدرسدن في عام ١٩٤٥ لا يحل المشكلة ، وانما هو بالاحرى يؤكد البؤرة المزدوجة . ،
فالحدث الذي يحتل تشرشل وضعية جوهرية فيه يتم التعرف عليه مرات عديدة باعتباره قد وقع قبل
عامين .

والاشارة الى أن سقوط الطائرة ، الذي لقي فيه سيكورسكي مصرعه ، قد تم تدويره عمداً بمعرفة
تشرشل ، لتصفية رجل وقف في طريق نصر الحلفاء - هذه الاشارة كانت لها على وجه الدقة وظيفة هي

على العكس مما أشير مراراً وتكراراً في الصحف . فالمسألة الجوهرية ليست توجيه الاتهام الى تشرشل ، على نحو ما وجهت «النائب» الاتهام الى بيوس الثاني عشره و «الجنود» لا تمثل بحال محاولة لمجامله الرأي العام الالمانى ، بالاشارة الى أن الجانب الآخر قد اقترف جرائم حرب بدوره . بل الأمر على العكس ، فتراجيديا هوخهوث الثانية قدر لها أن تجعل مؤلفها شخصية مقبولة بصورة أكبر بالنسبة لمعظم الألمان ، مقارنة بما فعلته التراجيديا الاولى ، فهو يكرر القول بأن هتلر أدنى من أن يوضع موضع المقارنة مع تشرشل ، وان قصف المدن الالمانية رغم فظاعته بعيد عن ان يكون ثمناً باهظاً لتخليص الانسانية من كارثة النازية .

ان تشرشل وسيكورسكي والحدث الأساسي لا نراهم الا في المسرحية داخل المسرحية ، التي يعرضها دورلاند ضابط سلاح الطيران الملكي البريطاني ، لإحياء الذكرى المائة لمعاهدة جنيف لاقناع الناس بالحاجة الى قانون دولي يحظر قصف المدنيين ، وفي المشهد الختامي يوجه ابن دورلاند سؤالاً الى عما اذا كان تشرشل مسئولاً حقاً عن مصرع سيكورسكي ، وعليه أن يجيب بـ «نعم أو لا؟» فيرد قائلاً :

«إن كان قد اعتبر ذلك ضرورياً فنعم ، وان لم يكن قد اعتبره كذلك فلا» . . وعندئذ يقول الابن مصرأ : «اعتقد أن ذلك كان ضرورياً؟» فيرد دورلاند قائلاً «بما انني لا اعتقد أنه كان مجرد حادث ، فأحسب أنه كان يعتبره ضرورياً لانقاذ التحالف الذي أنقذ العالم» .

وعلى هذا النحو ، فان السؤال التاريخي الذي يدور حول ما إذا كان تشرشل ضالماً في موت سيكورسكي من عدمه يغدو سؤالاً بلا أهمية خدمة للتراجيديا . ومن وجهة النظر تلك فربما شارك هوخهوث دوماس في القول بأن التاريخ بالنسبة له لا يعدو أن يكون المسمار الذي يعلق عليه التراجيديا التي يكتبها . لكن ذلك من شأنه أن يطرح التساؤل حول ما اذا لم يكن مما يؤرق الضمير الى أن رجلاً شهيراً رحل عن عالمنا منذ وقت قصير يعد مسئولاً عن عمل فظيع كان بريئاً منه . او يحتمل الى حد كبير أن يكون بريئاً منه وهذا ما يعنيه السؤال الذي تطرحه مسرحية «النائب» .

ومن الواضح ، بادئ ذي بدء ، في معرض الرد ، أن هوخهوث لا يستخدم التاريخ مساراً فحسب ، فالمسرحية الثانية ، شأن الاولى تحفل بالاشارة الى كتب ومقتطفات من كتابات لتشرشل ورئيس أركانه وطيبه ، وان كان ذلك دائماً دون تحديد الصفحة التي يقع فيها المقتطف في المرجع الوارد به . وليست المسرحية بالتراجيديا المحضه ، وانما هي ، كما سبق لنا القول ، نوع جديد من الدراما المختلطة ، قصد بها اثاره النقاش والخلاف بين المؤرخين والنقاد والرأي العام من ناحية ، لتصحيح وضع ما أسيء طرحه ، ومن ناحية أخرى لجذب الانتباه . وقد اهتم الناس بمسرحية «النائب» على نحو لم يقدر لأي مسرحية من مسرحيات بريخت أن تعرفه . وقد خدم عنصر التاريخ الى حد ما أفكار هوخهوث غير التاريخية ، من حيث جذب الانتظار اليها . لكنه كان بالطبع يؤمن بصدق طروحاته

حول بيوس وتشرشل . وعلى عكس برباره جارسون التي قالت عن مسرحيتها «ماكبيرد» (١٩٦٦) انها لم تكن تؤمن بأن ليندون جونسون كان مسئولاً عن مصرع جون كيندي فان من الواضح أن هوخهوث كان يعتقد أن بيوس الثاني عشر ملوم لعدم اعتراضه على ترحيل الضحايا من روما وكذلك ان تشرشل كان ضالماً في موت سيكورسكي .

ولعله موضع مناقشة أن توجيه هذه الاتهامات ضد أناس رحلوا عن عالمنا مؤخراً، وهو في ذاته ليس بالعمل الشائن ، يغدو أقل اثاراً للتساؤل اذا ما تم القيام به ، فيما كثيرون ممن كانوا على صلة وثيقة بمن وجه اليهم الاتهام لا يزالون على قيد الحياة ، وقادرون على الاشارة الى المواضع التي تفتقر للدقة في هذه الاتهامات — منه في حالة اختيار ريتشارد الثالث او جاليليو لتوجه الاتهامات اليه . ولكن سيكون من الافضل في اطار هذا المنظور ، أن يعمد الكاتب الى إتباع مقتطفاته وإشاراته المرجعية المطولة بإيضاح صفحات هذه المقتطفات والاشارات بالمراجع التي يحيل اليها ، لنتمكن من فحصها بدقة في سياقها ، ولا يمكن هنا التعلل بالضرورة الشعرية كعذر للاخطاء في ملاحظات يوردها الكاتب في توجيهاته الى المخرج ، ويراد بها اطلاعنا على حقائق تاريخية .

ولما كنت أعرف عن الخلفية التاريخية لمسرحية «النائب» ما يزيد عن خلفية «الجنود» فسوف أخاطر بطرح الانطباع بأن المسرحيتين ليستا قابلتين للمقارنة من بعيد كاسهامين في التاريخ ، فالمسرحية الاولى تبدو غارقة في معرفة وثيقة بوثائق وشخصيات الفترة التي تعالجها ، وتعيد خلق المناخ والايقاع وبعض المواقف على نحو يفوق ما فعلته اي مسرحية اخرى ، وتقيم صرحاً ادبياً شاعراً لكورت جريشتاين ضابط ذوي القمصان البنية الذي خاطر بحياته مراراً وتكراراً لمساعدة من ادانهم النازيون (١٧) . وصورة بيوس الثاني عشر كما رسمها هوخهوث تبدو أكثر اثاراً للخلاف ، لكن مؤرخاً ألف كتاباً قوياً وجامعاً هو «الكنيسة الكاثوليكية والمانيا النازية» (الصادر في ١٩٦٤) وصل الى استنتاج يتفق بصورة جوهرية مع ما وصل اليه هوخهوث ، حيث ورد في هذا الكتاب :

«لم يكن الفاتيكان يرغب في تقويض أو اضعاف تصدي المانيا لروسيا . وفي أواخر صيف ١٩٤٣ أعلن وزير الدولة البابوي أن مصير اوروبا يتوقف على انتصار المانيا على الكتلة الشرقية ، وأعاد الأب روبرت لير أحد أمناء سريوس الثاني عشر الى الأذهان أن البابا الراحل قد نظر الى البلشفية الروسية باعتبارها أشد خطورة من الاشتراكية الوطنية الألمانية . وأخيراً فان المرء يميل الى استنتاج أن البابا ومستشاريه — الذين تأثروا بالتقليد «ضارب الجذور القائم على نزعة معتدلة لمعاداة السامية كانت مقبولة الى حد كبير في دوائر الفاتيكان — لم ينظروا الى ما حدث بشعور حقيقي بأن الامر عاجل ويستثير غضباً أخلاقياً . . . وقد خرج بيوس الثاني عشر عن سياسته القائمة على الالتزام الدقيق بالحياد خلال الحرب العالمية الثانية ليعبر عن قلقه ازاء الانتهاك الالمانى لحياد هولندا وبلجيكا ولكسمبرج في مايو ١٩٤٠ (قبل غزو هتلر لروسيا) وعندما انتقده بعض الكاثوليك الالمان لهذا العمل ، كتب البابا الى

الكرادلة الالمان يقولون: ان الحياد ليس معادلاً للامبالاة والتزام الجمود حيثما اقتضت الاعتبارات الاخلاقية والانسانية كلمة صريحة» وفي نهاية المطاف، لم يكن قتل عدة ملايين من البشر يقتضي بالمثل «كلمة صريحة»؟ (١٨).

أما مسرحية «الجنود» فإنها لا تقترب بحال من الاحوال من مثل هذا الصدق. والاشارات الى الولايات المتحدة ليست لها أهمية على الاطلاق، وكان من الممكن استبعادها، كما أنها تأتي على مستوى التغطية الصحفية السطحية. ولم تدب الحياة في عروق انجلترا في هذه المسرحية على نحو ما حدث لألمانيا في مسرحية «النائب». وليست التراجيديا الثانية بالمساهمة التاريخية، وإن كان من المحتمل أن تطرح خلافاً قد يوضح بعض الأسئلة (١٩).

إن حرية الكاتب المسرحي في التعامل مع الشخصيات التاريخية لا ينبغي ان تناقش فحسب في ضوء تراجيديات هوكسوث. ومن الواضح ان شكسبير وجوته وشيللر قد تمتعوا في هذا الصدد بكل ما تتيحه الحرية التي يكفلها الشعر، ولكن ذلك لم يكثر له الكثيرون، لأن الرجال والنساء الذين قاموا بتصويرهم قد مضوا في الغابر - فقد مات ريتشارد الثالث قبل ما يزيد بقليل على قرن من الزمان من كتابة شكسبير للمسرحية التي تحمل اسمه - وقد استخدم كتاب الدراما أولئك بوضوح التاريخ كمجرد مصدر للمشاهير. ولكن ماذا عن جاليليو عند بريخت؟

(٦٤) التراجيديا في مواجهة التاريخ: «جاليليو» عند بريخت

لم يكن بريخت يعترم كتابه التراجيديا، فقد كان يعارض صراحة ما يعتبره دراما «أرسطية» وحاول خلق مسرحيات «ملحمية». ولكن قبل ان نتناول هذا، ونغلق الدائرة بالعودة الى أرسطو وأفلاطون، دعنا نبحث أمر «جاليليو».

العنوان الكامل لهذه المسرحية هو «حياة جاليليو» مسرحية - Leben des Galilei: Schauspiel und Opernlibretto - وهي تتألف من أربعة عشر ابيزود * (أصبحت خمسة عشرة ابيزود في الصياغة النهائية). وككاتب ملحمي يستمتع بريخت بالحكي وتصوير هذه المشاهد. لكنه بالمثل معلم اخلاقي حريص على توجيه الاتهام الى جاليليو، لا باعتباره ابتداء شخصية تاريخية، وإنما بحسابه رمزاً لما يعتبره بريخت جديراً بالشجب والاستنكار لعلماء الطبيعيات في القرن العشرين. لم يكن هذا جزءاً من الصياغة الاصلية التي كتبت في عام ١٩٣٨ - ١٩٣٩ وقدمت على المسرح لأول مرة في زيوريخ ١٩٤٣ والفكرة لا تتبلور الا في الصياغة الثانية التي اعدت باللغة الانجليزية بالتعاون مع شارلس لافون Charles Laughton الذي قام بدور جاليليو حينما قدمت المسرحية في بيفلس هيلز

* ابيزود: كلمة يونانية الاصل، قصد بها ذلك الجزء من التراجيديا الاغريقية، القديمة الواقع بين انشودتين للجوقة، لكن معناها تطور بحيث أصبح يراد به حادثة عرضية في سياق قصة أو قصيدة أو حدث أو سلسلة أحداث مترابطة (٢٥).

(هـ. م. ٠)

في يوليو ١٩٤٧ (٢٠).

كان بريخت، الذي قوبل بالتجاهل الى حد كبير في الولايات المتحدة، يعلق الامال على أن تقديم هذه المسرحية سيجلب له النجاح أخيراً وأذعن الى حد مذهب لتقدير لافون ورغبته. وتوضح الصفحات الاربعين التي صور فيها البناء التدريجي للدور تحت عنوان «جاليليو لافون» والتي تحفل بالاعجاب بالممثل الكبير - توضح كيف حور لافون الدور. فهو لم يحول جاليليو في المشهد المهم قبل الاخير الى مخلوق شره - لا يأتي بريخت على ذكر انتصار لافون المبكر على الشاشة في دور هنري الثامن - وإنما يقول: «أصر لافون على السماح بادخال تغيير كبير على شخصية جاليليو تجاه ما هو اجرامي، بعد اعترافه علناً بالخطأ في المشهد الثالث عشر» «فازاء اصرار لافون على اظهار أن الجريمة تجعل المجرم أكثر اجراماً تشدد خلال مراجعتنا للمسرحية الاصلية في ضرورة أن يكون هناك مشهد يظهر فيه جاليليو أمام الجمهور خلال تعاونه مع أولئك الذين يتربعون على سدة السلطة فيستجيب بريخت بجعل جاليليو يميل على ابنته رسالة يشير فيها الى الكيفية التي يمكن بها استغلال الكتاب المقدس لكبح جماح الحرفيين المتصورين جوعاً» وقد أعجب بريخت بلافون لمقاومته بمثل هذه الجرأة للتيار بتحدي الجمهور الذي يؤثر التعاطف مع البطل.

على امتداد فترة طويلة كان من بين نظريات بريخت عدم دعوة الجمهور الى التوحد مع البطل وعدم تطهير العواطف، وإنما جعل الناس يفكرون في الحدث، لكنه كان منظرًا، وكان فنانًا كما كان للاوعية نصيب في أفضل مسرحياته. وتهزأ الام شجاعة Mother Courage من نظريات مرتفعة الى أوج للعناصر المثيرة للاشفاق قل نظيره في مسرح القرن العشرين، ومن المعروف أنه حتى حين أخرج بريخت نفسه هذه المسرحية وقامت زوجته هيلين فيجل، بدور الام الشجاعة، لم يستطع اقناع النقاد ولا الجمهور بكراهية البطلة، وذلك على الرغم من انه أصر مراراً وتكراراً على أن هذا هو قصده الجوهري (٢٣). وكان تأثير الصياغة الاصلية لمسرحية جاليليو مماثلاً في هذا المجال. كانت صورة البطل لا تزال أقرب كثيراً الى الحقائق التاريخية منها الى صورة عالم الطبيعيات «المجرم»، فبرز جاليليو بوضوح كبطل لا كبطل - ضد، وفي الحقيقة فانه في الصياغة النهائية سيتعاطف أولئك الذين يطالعون النص مع جاليليو غالباً، ويمكن ان تقدم المسرحية طبقاً لهذا التصور.

في الصياغة الاولى، وبعد أن يعترف جاليليو علناً بخطئه، بعد أن اطلعت محكمة التفتيش على أدوات التعذيب، يستخر الحياة التي انقذته على هذا النحو لاملأ محاوراته التي فرضت ذاتها على العصر، على ابنته. وفيما قدرته على الابصار تتراجع، وان لم يكن العمى قد أصابه على نحو ما يدعي، فإنه يعكف سراً على انجاز نسخة، يواصل مخاطراً محاولة تهريبها خارج البلاد، ذلك ان محكمة التفتيش تصادر المخطوط الذي يمليه. وفي بداية المشهد الثالث عشر، الذي يصل بالمسرحية الى ذروتها، والذي يعادل المشهد الرابع عشر في الصياغة النهائية يذكر أحد مسؤولي محكمة التفتيش لابنة

جاليليو التي تتجسس على أبيها أن «المحاورات» قد تم تهريبها الى هولندا . وأنه تم رصد خطاب يعلن عن مخطوط آخر، ثم يعيد رجل يزور جاليليو بحجة اخرى «المحاورات» خلسة اليه، ويوضح هامساً ان محاولته الثالثة لتهريبها قد أخفقت ويتم إخفاء المخطوط سريعاً في نموذج للكرة الارضية، ثم يقبل اندريا التلميذ السابق لجاليليو، والذي يكره معلمه منذ إعلانه عن الاعتراف بالخطأ ليزوره قبل مغادرته للبلاد، فيرحب به جاليليو في شغف، لكن ابنته تصر على سماع حوارهما، فيحتج جاليليو أمامها بأنه لم يعد عالماً، وانما هو ابن مخلص للكنيسة، ويحاول في الوقت نفسه نقل مشاعره الحقيقية لأندريا:

«لكن الى ان يقع ذلك، فمن ذا الذي سيدافع عن هذه المذاهب الجديدة الجريئة بعد أن وصفتها بأنها أكاذيب؟ يبدو أنه لم يعد لها مكان في الدنيا. لم يعد شيء يدافع عنها اللهم الا حقائق قلائل . . . المرجع واللاحقيقة يبدو أن احدهما ينفي الآخر، وكذلك الحقيقة واللامرجح» (٢٣).

«ذلك أن العلم يعتمد على هذا، ألا يُخضع المرء الحقائق للآراء، ولكن يتعين عليه أن يخضع الآراء للحقائق . . . لا جدوى من العلم لأناس لا يدافعون عن العقل، ولا بد له أن يطردهم وقد جللهم العار . . . وهذا هو السبب في أن العلم لا يستطيع احتمال رجل مثلي.

هنا تدخل ابنته قائلة: «لكنك لقيت القبول في رحاب المؤمنين» فيرد: «هكذا صار الحال . . من الواضح ان أقوى حجج محكمة التفتيش وأكثرها استعصاء على المقاومة هي وحدها التي اقنعتني بخبث أبحاثي» عندئذ فحسب تغادر الابنة الغرفة، وما ان يسمع جاليليو صوت اغلاق الباب حتى يقول: «ينبغي على للأسف أن أعترف بأنني قد عانيت من نكسات» ويوضح أنه قد ألف كتاباً، ويستمر تهكمه ملحاً: «استسلمت دوماً للإغواء، وما كان ينبغي هذا لكن على هذا اعكف، فانا عبد لعاداتي، وذات يوم سيحل بي العقاب قاسياً» لكنه من الواضح أنه يتحرق شوقاً لتهريب المخطوط الى خارج البلاد مع تلميذه القديم، الذي يخفي في البداية في فهم ما يرمي اليه استاذة، ومن هنا فان جاليليو يستحثه: «اني اعيش في خوف دائم، في خشية مقيمة من ان هذا المقال قد يقع بشكل ما في أيدي غير مقصودة، فيطالعه الناس في الخارج . . .» فيرد اندريا: «لكن من المؤكد ان هذا لن يكون ممكناً دونك» جاليليو: «برغم إرادتي، يا عزيزي، برغم ارادتي. فأنا رجل عجوز، وسيكون من السهل انتزاع أي شيء مني» ومع ذلك فان أندريا يتردد: لكن من المؤكد أنك تحت رقابة دقيقة» جاليليو: «من سوء الحظ ان الأمر ليس كذلك، فالمسؤولون يعرفون أنه لا يمكن العثور على شيء هنا» أخيراً يدرك أندريا جلية الامر. فيأخذ المخطوط. وبعد ان يغادر الدار تعود الابنة، فيسألها كيف تبدو هذه الليلة وترد: «صافية». فيجيب قائلاً: «طيب، اذن سيشق طريقه» وعلى هذا النحو ينتهي المشهد، ويحمل المشهد القصير الأخير هذا العنوان: «١٦٣٧ - كتاب المحاورات» جاليليو يعبر الحدود الايطالية.

وعلى الرغم من نظريات بريخت فانه يحكي قصة انتصار جاليليو، وغداً تحقق أن القراء والمبشرين

لا بد وأن يتعاطفوا معه، وإن يتهجوا لانتصاره على محكمة التفتيش، لكن لافون الذي كان يجهل اللغة الألمانية، بدلاً من أن يعتمد تماماً على المام بريخت الهش باللغة الانجليزية كان يتفاهم معه الى حد كبير بتمثيل تفسيراته، اذا اراد دوراً أكثر حيوية وحسية وشرأ.

وفيما الرجلان عاكفان على الصياغة الجديدة للمسرحية، القى الامريكيون بقنبلتهم الذرية على هيروشيا و «بين عشية وضحاها لاحت قصة حياة مؤسس علم الطبيعيات الحديث في ضوء مختلف تماماً (٢٥) وغدا الان من الممكن تقديم مبرر عقلائي لعملية تحوير الدور التي بدأها لافون: خيانة علماء الطبيعة للإنسانية.

في عام ١٩٥٤ أعاد بريخت كتابة المسرحية باللغة الألمانية، ولكن الصياغة النهائية، التي بدأ عرضها بكونولونيا في ابريل ١٩٥٥، كانت مماثلة للصياغة الانجليزية الى حد كبير، وقبل وفاته في اغسطس ١٩٥٦، عكف على تقديم «جاليليو» على مسرحه في برلين الشرقية. ولما كان لدينا سجل مفصل لايضاحاته وتعليقاته خلال القراءات الأولى، فاننا نعرف على وجه الدقة الكيفية التي أراد ان تفسر المسرحية بها. لكن دعنا أولاً نرصد الكيفية التي يختلف بها النص المطبوع عن الصياغة الاولى، فحتى في مشهد الذروة هناك العديد من التغييرات بحيث أنه لن يكون من المفيد أن نتابعها جميعها على وجه الحصر.

لقد تم حذف المسئول الذي يذكر أن «المحاورات» قد جرى تهريبها الى هولندا والرجل الذي حاول تهريب المخطوط الجديد ثلاث مرات. وجاليليو لا يزال يملي «المحاورات» ويخفي نسخة منها في نموذج للكرة الارضية. لكنه يملي كذلك رسائل مقبلة، ولا يسعد كثيراً بمرأى اندريا حينما يقبل هذا لزيارته، وسرعان ما يتم إبعاد الابنة. ويعرب أندريا الذي يبدو بوضوح أن صحبة جاليليو ليست مما يسعده عن رغبته بدوره في الذهاب. ويذكر جاليليو بصورة عابرة ويهدف استبقائه أنه عكف على الكتابة من جديد، وأنه قد أتم «المحاورات»، ويعرب أندريا عن عدم تفهمه كيف أن جاليليو يستطيع مواصلة الكتابة، بينما محكمة التفتيش تستولي على كل ما يكتب. وفي الصياغة المطبوعة من المسرحية يرد جاليليو: «أوه، إنني عبد لعاداتي» أما في برلين فان بريخت يضيف الى ذلك: «وخطايا المدمن لا يمكن تجاوزها بين عشية وضحاها» (٢٦) وشدد على مفهوم ان الكتابة كانت حقاً. وعندما يتساءل اندريا: «هل لديك نسخة؟» يرد جاليليو «حتى الآن حال غروري دون تمريرها» وقد أضاف بريخت أنه «أخفق حقاً» وبعد ذلك بسطور وحينما يقول جاليليو لاندريه انه اذا فكر في حمل المخطوط معه الى هولندا فانه هو وحده الذي سيتحمل المسئولية، فجاليليو، كما قال بريخت لمثليه «جبان حقاً».

فجأة يرى أندريا جاليليو في ضوء جديد باعتباره بطلاً. ان يديه قذرتان، لأنه أعلن ارتداده عن معتقده، ولكن «الايدي القذرة خير من الأيدي الفارغة» (قد تكون الاشارة الى مسرحية «الايدي القذرة» لسارتر متعمدة) ولكن دفاع أندريا عن معلمه يأتي بمثابة الغلاف لسخرية جاليليو وبريخت،

ويقارنه الكاتب المسرحي متهمكياً بأسلوب شيللر الطنان وبصفة خاصة في «دون كارلوس» (٢٧) ومن المفترض أن رد جاليليو يظهر سموه الذهني، يقول: «لقد اعتقدت بصبرنا الفذ (٢٨) أن هدف العلم الوحيد هو التخفيف من وقر الوجود الانساني» وكان تعقيب بريخت على الملاحظات التالية هو: «انه لا يرغب في اقناع أحد، وانما هو يحدث نفسه، لكنه لا يلوم ذاته، وانما هو يتحرك روتينياً، كقوة خاوية، مثبتاً أن عقله لا يزال سليماً وقادراً».

يقول جاليليو: «في شبابي وصل علم الفلك الى الاسواق. وفي ظل هذه الظروف الشديدة الخصوصية كان من الممكن ان يثير التحدي الذي يطرحه رجل واحد اضطرابات هائلة» وفي صياغة برلين يضيف بريخت الى هذا القول: «وقد اقتنعت يا سادتي فضلاً عن هذا بأنني لست معرضاً لخطر حقيقي».

وفي الصياغة المطبوعة للمسرحية تعود الابنة حاملة صفيحة طعام، وتتوقف فيما جاليليو يقول: «لقد خنت مهنتي، و صفوف العلماء لا تستطيع تحمل رجل اتى ماجتته يداي» هكذا فانها تعاود الظهور في الوقت المناسب لتقول: «أما صفوف المؤمنين فقد تقبلتك». لكنها في صياغة برلين تعاود قبل ذلك بكثير «خلال التحليل المسهب للذات تقف فرجينيا في مقدمة يسار المسرح. ممسكة بصفيحة كبد الأوز في يدها، ويقف أندريا الذي وضع مخطوطة «المحاورات» «تحت معطفه في الجانب الايمن من المسرح، ويقف جاليليو في المنتصف، وقد قال بريخت ضاحكاً: «ان ترتيبنا بسيط، فهناك كبد الاوز الذي يصير عليه، وهناك العلم الذي يصير عليه كذلك، وهو يجلس بين خطيئتيه، أي العلم والتهام الطعام» (٢٩) هنا تنتهي المسرحية بعكوف جاليليو على تناول الطعام، وقد حذف السطر الاخير من المشهد الى جانب المشهد الذي تعبر فيه «المحاورات» الحدود بكامله.

ان هذه المعرفة التفصيلية بمراجعات الكاتب وتفسيراته للمسرحية تحررها من بعض الغموض، الذي يحتمل أنها كان يمكن ان تتصف به. وقد غصنا عميقاً في البعد الثاني، وأبدينا اهتماماً كبيراً بعلاقة المؤلف بعمله، ويبدو هذا امراً مناسباً الى حد كبير في هذه الحالة، لان هناك أكثر من صياغة للعمل موضع المناقشة. وتساور المرء الرغبة في معرفة مدى حجية الصياغة التي يتم تناولها. علاوة على ذلك فان مسرحيات بريخت تقف في أقصى الجانب المقابل لمسرحية «فاوست» التي كتبها جوته، رغم أن هذه المسرحية بدورها ذات طبيعة ملحمية. وقد كتب جوته أعماله في المقال الأول لتكون مادة للقراء واعادة المطالعة، ومسرحياته أعمال أدبية، وقد كان شاعراً عظيماً، ولم يكن يعنيه كثيراً أن تعرض «فاوست» على خشبة المسرح من عدمه، ولم يحلم قط بأن يتناولها بالتغيير لتناسب تفضيلات ممثل ممتاز. وسيكون من قبيل المبالغة ان نصف مسرحيات بريخت بأنها مجرد نصوص قصد بها أن تدب الحياة في عروقه على يد مخرج عظيم - وذلك ما لم نصف توأ أن بريخت هو المخرج المشار اليه. لم يكن موقف بريخت من التاريخ موقفاً منهاجياً، وتلك مسرحيته «التاريخية» الوحيدة ويبدو أنه في

البداية اتجه الى التاريخ بحثاً عن قصة ، عن مرتكزات محدودة ، وفي النهاية وبعد ان «اصر» لافون على تأدية دور جاليليو العجوز بوصفه «مجرماً» عزف بريخت المزيد من الانغام على «جريمة» بطله - الضد و «خيانته» التي لا تغتفر . وقد كان بريخت على وعي تام بهذا التغير وكتب يقول :

«كان المشهد الأخير مختلفاً في الصياغة الأولى . . وقد مكّنه اعترافه علناً بخطئه من القيام بابداع حاسم . كان رجلاً حكيماً . أما في صياغة كاليفورنيا فانه يقاطع المديح الذي يكيله له تلميذه ، وليبرهن له على ان الاعتراف بالخطأ علناً كان جريمة ولا يوازيه عمل أياً كانت أهميته . واذا كان الأمر يعني أحداً فان هذا هو بالمثل تقدير كاتب المسرحية» (٣) .

في ملاحظات بريخت - الموسومة ب «بناء دور - جاليليو لافون» والتي كتبت لتتشر . لا لمجرد التوجيه - يشار الى لافون دائماً بالحرف (ل) لكن بريخت يشار اليه على الدوام تقريباً بكلمة Stucke-schreiber الألمانية التي لا تعني «كاتب المسرحية» . ويشير ذلك الى اقتدار وسلطة «كاتب المسرحيات» «أو بصورة حرفية وأكثر اتفاقاً مع الواقع المتكص من القدر لهذا الاصطلاح الغريب «كاتب القطع الأدبية» أو «كاتب القطعة» ورين هذه الكلمة يتعارض تماماً مع كل المفاهيم الرومانسية للشعراء الملهمين .

هل كان بريخت الى جانب ذلك او حتى في المقام الأول مفكراً؟ لم يكن من عادته ترك وجهات نظره لتكون موضعاً للتخمين والحدس ، فقد كان ينظر الى نفسه ، الى حد ما ، باعتباره معلماً ، وكان يطرح الدروس بوضوح في مسرحياته . وفي هذه الحالة كان يتناول ذهنياً عملاقاً ، وقد عقد العزم على اظهار مدى كمال عمل هذا الذهن الكامل ، اذ يتصدى للحكم على صاحبه (٣١) . فضلاً عن ذلك فإن معظم النقاد يوافقون على أن «هذه المسرحية واحدة من أفضل مسرحيات بريخت ، وربما أعظمها» (٣٢) .

لا محل للشك في أن قصد كاتب المسرحية هو أن يقدم تحليلاً لامعاً يظهر القوة الذهنية السامقة لذلك العالم العظيم . لكن الافكار صبيانية ، وتندنى عن ان توضع موضع المقارنة مع تالتي أويديريه ، الذي أبدعه جان بول سارتر في مسرحية «الأيدي القلدة» وما يقدمه بريخت هو على أفضل تقدير نص يسمح لممثل عظيم بأداء مشهد جيد ، فاذا كان التمثيل جيداً بما فيه الكفاية والعرض مؤثراً بما يكفي ، فاننا قد لا نتأمل الأفكار عن كتب .

كان حرياً بالتقليد الدرامي الذي أهمله بريخت متعمداً ان يجبره على ان يضع في مواجهة تحليل جاليليو أفكاراً تتصارع معه ، ولكن ذلك من منظور بريخت ، ما كان يمكن الا ان يثير الخلط بشأن القضية التي يطرحها ، فهو يحتاج الى شخصية مغايرة ليحول دون تحول حديث جاليليو الى مجرد مناجاة للنفس ، لكن اندريا يتعرض لزعة الثقة به ، لا عن طريق الجدال الذكي وانما بطريقة مسرحية تماماً ، من خلال المخرج بأن يقال له ان يلعب دور شيلر «وأن يبدو مثالياً على نحو عبثي . وكان جديراً بكاتب مسرحي يستلهم تقاليد اسخيلوس ، سوفوكليس ويوريديس أن يجعل شخصية أخرى تشير الى ان

زعم جاليليو بأن العلماء ينبغي أن يستخدموا معرفتهم «لا لشيء الا لتحقيق رفاهية الانسانية» يتضمن معيارا هو أبعد ما يكون عن البساطة والوضوح، في مجال التطبيق، فقد يتصادم أولئك الذين يتصفون بالصدق في إخلاصهم للانسانية.

وبالمقارنة بنزعة جاليليو الاخلاقية غير العملية - «الهدف الوحيد للعلم هو تخفيف وقر الوجود الانساني» - فان شخصية الماركيزيوزا التي أبدعها شيللر تبدو مراوغة ومركبة. وقد جافى الصواب بريخت في افتراضه أن رفضه للتوحد مع الشخوص وتطهير الانفعالات سيجبرنا على التفكير، على حين أن كتاب الدراما السابقين لم يفعلوا الا تغذية عواطفنا. فمشرحة «انتيجونا» تقودنا الى التفكير في العصيان المدني، ومشرحة «اوديب ملكاً» تحرك الشكوك حول العدالة والتأملات في الذنب والمستولية. لقد جعل يوريديس الناس يضعون موضع التساؤل يقينهم وأعرافهم التي يسلمون بها ويقبلونها، برتولد بريخت يقدم عرضاً رائعاً يؤديه ممثلون مبدعون وتصاحبه أغان جيدة، والعديد من المؤثرات المثيرة للاهتمام، لكنه يعتمد على عدم تفكيرنا في الافكار التي تقدم لنا.

من المؤكد أن من أعظم الحقائق المتعلقة بالعلم التي لا بد أن أعظم علماء الطبيعيات في كل العصور كان يدركها أو كان من الممكن تذكيره بها، أن المنظر لا يستطيع ان يعرف مقدماً الكيفية التي ستؤثرها بها أفكاره في «وقر الوجود الانساني» كما أن بريخت لم يبد أكثرنا بالحقيقة القائلة بأن علماء الطبيعيات الذين عكفوا على العمل في القنبلة الذرية ربما كان دافعهم الى ذلك متمثلاً في رغبتهم في إيقاف هتلر قبل امتلاكه لمثل هذه القنبلة، وأنهم - شأن تشرشل عند هوخهوث - ربما كانوا مخلصين «لرفاه الانسانية».

إن المفهوم القائل بأن جاليليو قد أهدر فرصة نادرة لإثارة حالات هائلة من الجيوشان الاجتماعي وأنه كان خائناً لهذا السبب، هو مفهوم خيالي تماماً، كما أن أحكامه الأخلاقية الواردة في المسرحية تفتقر الى التفكير العميق. ومن منظور بريخت لم تكن هناك أهمية لحقيقة ان جاليليو الحقيقي كان أكثر جاذبية بما لا يقاس من الشخصية التي تظهر في المسرحية (٣٣)، ولم يكن أكثرنا بالتسجيل التاريخي يفوق كثيراً اهتمامه بكتابة التراجيديا أو الانصياع للخيارات التراجيدية، مسرحه الملحمي يخالف التقليد القائم على عرض جانبيين مركبين. وحينما اصر على انه حاول جعل الاناس يفكرون، فانه لم يكشف الا عن أنه لم يكن يعرف ما يعنيه التفكير.

من المفارقات العميقة في هذه الحالة ما أشرنا إليه قبلاً، عند مقارنة بريخت وسارتر، فبريخت تبسّطي وبعيد عن الصقل الى أقصى حد، وذلك على أمل الوصول الى الجماهير، ولكن سارتر وان كان يبالي في صقل أعماله يصل جمهوراً أوسع نطاقاً بما لا مجال لمقارنته. وها هو ما يفعله هوخهوث، الذي يفكر بمنطق الصراعات التراجيدية التقليدية. ولم يقدر قط لبريخت ان يفلح كثيراً في اجتذاب أولئك الذين وجه نداء اليهم، وأولئك الذين يشيدون به ويقدرّون افتقاره المقصود الى الصقل هم

بالاساس المثقفون الليبراليون الذين لا يتأثرون بدعايته .

ومما لا يقل عن ذلك في مجال المفارقة المقارنة بين بريخت وبين بطل الضد الذي قدمه لنا . فبعد ثلاثة أشهر على وجه الدقة من بدء عرض مسرحية «جاليليو» في بيفرلي هيلز اضطر بريخت الى المشول أمام لجنة النشاط المعادي لاميركا التابعة لمجلس النواب في واشنطن ، فنفى تعاطفه مع الشيوعيين وكذلك حقائق اخرى واضحة ، واكتسب توصية «من رئيس اللجنة لأنه كان شاهداً نموذجياً . ولسنا ندري ان كان قد تذكر كلمات جاليليو حيث يقول : كان من الممكن ان يثير التحدي الذي يطرحه رجل واحد اضطرابات هائلة» (٣٤) ونحن نعلم ان جاليليو ، حتى في مسرحية بريخت قد عرضت أمامه أدوات التعذيب وكذلك فإن بريخت قد عاد الى اوروبا في نوفمبر ١٩٤٧ قبل ان تعرض «جاليليو» في نيويورك مع اضطلاع لافتون بدور البطولة ، وأنه قد وصل الى حل وسط مع النزعة الستالينية لقاء مسرح في برلين الشرقية ، ولكنه حصل على جواز سفر نمساوي وأجري ترتيب سمح له بمقتضاه بأن يودع دخله في مصرف سويسري . وقد شغل معظم برامج ذلك المسرح فقدم عروضاً مذهلة لمسرحياته «مع تقديم مسرحية سوفياتية او صينية شيوعية بين الفينة والاخرى ، وكذلك عمل حزبي محلي بين الوقت والاخر» . (٣٥) وخلال الشهور الاخيرة من حياته عاد الى بطله السيء الطالع باهتمام اكبر وأشد قسوة من ذي قبل : «لقد اشترى راحته . . بأداء خدمات هي الى السخرة أقرب ، هكذا التحير بذهته كما تنجر البغي بعرضها (من هنا فان استخدامه لمقتطفات كنسية هو تجديف محض . وتحليله لذاته لا ينبغي بحال ان يسوء الممثل استخدامه ليجعل الجمهور يتعاطف مع البطل من خلال اللوم الذي يوجهه الى ذاته ، فهو لا يوضح شيئاً الا كون ذهنه في قمة نضجه بغض النظر عما يواجه هذا الذهن ، وملاحظة اندريا سارتي الاخيرة (ليس بمقدوري تصور أن تحليلك القاتل سيظل الكلمة الأخيرة) لا تعيد طرح وجهة نظر كاتب المسرحية بالنسبة لجاليليو بحال ، وانما تطرح فحسب وجهة تظهر اندريا سارتي . فالكاتب لا يرغب في أن تكون له الكلمة الاخيرة . . .» (٣٦) .

يتذكر المرء قول جاليليو لاندريا انه يحيا في خوف دائم ، من ان كتابه قد يقع في أيدي لا يفترض ان تصل اليه ويقرأ في الخارج . من المؤكد أن الحملة الاخيرة من مقتطفنا الاخير ملتبسة وغامضة . فتفسير الكاتب لمسرحيته ليس قاطعاً ومحدداً ، ومن الناحية النفسية فانه يثير الاهتمام أكثر من بطل - الضد الذي يقدمه ثم أنه أشد تعذراً من حيث إمكانية سبر غوره ، واني لأدرك أن بريخت كان يعرف حق المعرفة ما هو عاكف عليه ، وكان يود أن يدرك الناس أن ذهنه سليم وفي قمة نضجه ، ولكنه لا يرغب في ان يثير تعاطف الجمهور عن طريق لوم الذات . كما انه ، فيما يبدو لم يلم ذاته ، ومنذ شبابه كان فرانسوا فيو أحد الشعراء الذين يؤثرهم ، وقد استمتع تماماً بأن يكون محتالاً (٣٧) .

غير ان اهتمامنا لا يدور حول الرجل ، وإنما حول مسرحيته ، ومن ورائها حول التراجيديا . ومسرح بريخت على صورة يعتمد بها ضد تقاليد التراجيديا ، وعلى نحو يفوق ما تكشف عنه للوهلة الأولى

نزعت المعادية لأرسطو، التي تمسك بها بشدة. في مسرحية «دائرة الطباشير القوقازية» يضع الاشرار أفعنة على وجوههم بعكس الاخير. وفي «الأم شجاعة» يواصل بريخت اجهاد نفسه لمنع الجمهور من التعاطف مع البطلة. ، وفي «جاليليو» يصل الى حد الإدانة التبسيطية، السطحية، والاخلاقية لرجل يميل الجمهور الى الاعجاب به، حتى في العرض الذي يقدمه بريخت.

من السهل تجاهل مدى التجديد في هذا كله. فقد جعل اسخيلوس أبناء أثينا يكون من أجل الفرس الذين دمروا أثينا ذاتها، وجعل يوريديس رجال أثينا يشعرون بمعاناة ميديا وقد تعرضت للهجران، وفيدرا وقد هوت في قبضة العاطفة، وشكسبير يرغمنا على التعاطف مع كوروليانوس. اما بريخت فينطلق عامداً ضد هذا التقليد الذي درجت عليه الإنسانية بكامله. فهو يرفض ذكر ما يمكن ان يقال لصالح جاليليو رغم انه يعرفه حق المعرفة، وبدلاً من ذلك فانه يطلب من الجمهور الكف عن ضروب تعاطفه الانسانية، وكذلك - وان لم يقر بريخت بذلك - التخلي عن عقله النقدي، ويدعو مشاهدي مسرحه الى ان يصبحوا أطفالاً، يستمعون الى أقصوصة ويتقبلون درساً أخلاقياً.

إن مسرح بريخت هو مسرح ضد - أرسطي وأفلاطوني، وبريخت لا يقبل بالطبع لاهوت افلاطون ولا ميتافيزيقاه، لكنه يؤمن بما أسميته «الشمولية الخيرة» (٣٨) شأن أفلاطون. وكان كذلك يوافق على أن الحكام ينبغي ان «يسمح لهم بالكذب من أجل الصالح العام» وأن الشعراء بدلاً من ابراز مشاعرهم وتصوراتهم ينبغي ان يساعدوا في تنفيذ السياسة العامة. وشأن افلاطون عارض نوعية الشعر التي «تغذي العواطف وتروها» وفضل النمط الملحمي على التراجيديا.

وعلى العكس من أفلاطون، فان بريخت لم يكن يعتقد ان كتاب المسرح ينبغي أن يجلبوا الى خشبته اناساً «اخياراً من كل الوجوه فحسب» فقد كانت اهدافه إجمالاً سلبية أكثر منها بناءة. ولم يكن ما قاده الى الشمولية اعجاب بدولة قائمة، وانما بالاحرى اشمئزاز بالغ من جمهورية «فيثار» والامبراطورية الالمانية التي سبقتهما. وحينما وصل الحزب النازي الى السلطة في المانيا لم يتجه الى الاتحاد السوفياتي، وانما الى الولايات المتحدة، وعاد الى برلين الشرقية بعد حصوله على جواز السفر النمساوي ذاك - بعد أن خذله الغرب. كانت أهدافه السياسية ككاتب مسرحي هي الهجوم على النظام القائم، ومحاربة قيم البورجوازية وأبطالها وما تتعاطف معه، وأن يكون بعيداً عن العاطفية تماماً، وربما كان هذا العنصر الاخير هو مصدر جاذبيته في الجانب الاعظم منها.

كان عدااء بريخت للعاطفية في عهده شيئاً مجدداً للقوى، وعلى الرغم من أنه لم يكن شيئاً غير مألوف في المانيا خلال العشرينيات، فان بريخت تملك ناصية تلك النغمة، ولكن في ضوء ايمانه بالمادية التاريخية فانه من قبيل المفارقة أنه التصق بفترة زمنية محددة - هي تقريبا فترة جمهورية فيثار - وأن نغمته ورؤيته قد تجاوزتها أحداث تاريخية بمثل هذه السرعة البالغة، فبينما تطور العدااء للعاطفية ليغدو معاداة للانسانية واختلف بانتصاراته المدوية في صورة جرائم ستالين وهتلر، كان بريخت لا يزال يتوقع من الجمهور ان

يصدم مبتهجا لدى مشاهدة مسرحياته .

بمقدور المرء بعد اوشفيتز ان يقرأ «دون كارلوس» مجددا ويعجب برقة بللر الانسانية وان لم يكن ذلك بحماس العهد الذي انتهى في ١٩١٤ . ولم تظل تراجيديات شكسبير والتراجيديات الاغريقية محتفظة بقوتها فحسب وانما افصححت عن ألوان من الجمال تبدت لنا فيها لم تتبينها القرون الغابرة، ولكن بعد ستالين وهتلر فان «جاليليو» بريخت لم تحتفظ بحيويتها على نحو ما هو الامر بالنسبة لـ «الايدي القذرة» لسارتر و«النائب» هوخهوث .

يتدنى شعر بريخت في التأثير والموهبة والتألق الى حد كبير عن أفضل القصائد التي نشرها اريخ كاستنر E. Kastner قبل عام ١٩٣٣ (٣٩)، وذلك على الرغم من ان كاستنر كان مثالياً وعاطفياً في الغالب، وان عدمية بريخت قد تبدو اكثر وضوحاً وتشدداً . ومع ذلك فان بريخت لم يكن نسخة من rkd، وعندما كان عديمياً توقع ان يلقيه الناس بالتصفيق لاساءته السلوك، وحينما غدا اخلاقيا توقع التصفيق لالتزامه بالصواب . وقد تميز بموهبة عظيمة في استغلال اتجاهين متناقضين في عصره، لكنه كان يفتقر الى العبقرية الضرورية لدفعهما الى استبصارات جديدة . ولا يحتاج الشاعر الغنائي الى أن يكون مفكراً، غير أنه في حالة الكاتب المسرحي الجاد فانه نقص هائل ان يتصف بأنه «ما إن يفكر حتى يستحيل طفلاً» (٤٠) .

(٦٥) التراجيديا في مواجهة التاريخ «اعترافات نات تيرنر»

لا أهمية لمفارقة مسرحية للتاريخ من عدمه، وهناك دائماً افتراض ان ذلك سيحدث . كما أنه ليس بالامر الحيوي ما اذا كانت تجعل الرجال والنساء الذين كانوا على قيد الحياة بالفعل اكثر او اقل جاذبية مما هم عليه . ومن وجهة نظر علم الجمال فان «المسرحية هي الشيء المهم» اذا كانت تحقق نجاحاً وكيف تؤثر فينا وكيف تحتفظ بحيويتها . لكن البعد الفني ليس قابلاً للفصل تماماً عن البعدين التاريخي والفلسفي . واستجابة أولئك الذين لا يفهمون مسرحية بعينها - عند أكثر المستويات فجاجة بسبب عدم معرفتهم باللغة التي تؤدي بها تقل بها لا يقاس بأهميتها عن استجابة أولئك الذين يفهمونها، وهناك مستويات لا حصر لها للفهم . وبعض المعرفة التاريخية يعد أمراً لا غنى عنه، وربما يساعد المزيد منها في تحقيق فهم أفضل، ويمكن أن تكون المناقشات التي تجري حول مسرحية ما وتتجاهل بعدها الفلسفي مناقشات فجدة ويغيب عنها مغزى المسرحية .

وتتطبق هذه الاعتبارات بالضبط على الروايات . لقد عالج كتاب «فن الشعر» لأرسطو التراجيديا بالاساس، لكنه تناول الى حد ما الملحمة . كذلك ركزت محاولتنا للوصول الى فن جديد للشعر عن التراجيديا وان كنا قد خصصنا فصلاً للالايادة، وخاطرنا بطرح بعض الملاحظات عن الرواية . لكنه ينبغي ان يكون واضحاً أن المنهاج في معالجة الأدب الذي طورناه في هذه الصفحات يمكن عن طواعية أن يطبق على الرواية وعلى الاعمال المنتمية الى قرننا هذا شأن التراجيديا الاغريقية .

ولعل في نموذج واحد الكفاية، وهو رواية وليام ستايرون W. Styron الموسومة بـ «اعترافات نات تيرنر» (الصادرة في ١٩٦٧). وفي هذه الرواية، نجد نات تيرنر لا يعرف له أباً، إذ ربه سيد رحيم من البيض، وعلمه القراءة والكتابة، إنه تطهري النزعة، يلقي حتفه وما لمس امرأه، وتعصبه وجريمة القتل الوحيدة التي يقرها بيده مردماً إلى حد كبير الكف الجنسي الذي يعيش في ظله، ويعيش خياله الديني متغدياً على «العهد القديم»، وبصفة خاصة الحروب التي خاض غمارها يوشع بن نون وداود بن سليمان، وقد وصفت انتفاضة العبيد التي قادها مراراً بأنها الانتفاضة الوحيد المتطاولة والمتناسكة في أمريكا الشمالية. ولكن بمقتضى «اعترافات نات تيرنر» (١٨٣١) - وهي الوثيقة التي بنيت الرواية على أساسها (٤١) نجد أن والديه هما اللذان علماه القراءة والكتابة (ص ١٤٧ من الوثيقة) ولم يظهر اهتماماً خاصاً كائناً ما كان. ولكنه كان متمسكاً بالعهد الجديد، ويعتقد أن «كثيراً من الأولين يصيرون آخرين، ومن الآخرين يصيرون أولين» وهنا سأله المحامي الذي كان يدون اعترافاته: ألا تجد نفسك مخطئاً الآن؟ «فرد نات تيرنر قائلاً: «ألم يصلب المسيح؟» (ص ١٣٨) كذلك فإن المحامي «سأله فيما يتعلق بحدوث انتفاضة في كارولينا الشمالية في الوقت ذاته على وجه التقريب» لكن نات تيرنر نفى أي علم بهذا، ورد قائلاً «ألا تستطيع التفكير في الأفكار ذاتها، وقد تدفع تجليات غريبة حول هذا الوقت في السماء آخرين إضافة لي للقيام بهذه المهمة» (ص ١٤٦). وقد أشار المؤرخون، متجاوزين «الاعترافات» الأصلية كذلك إلى أدلة تؤكد أن نات تيرنر الحقيقي كان متزوجاً من امرأة شاركته العبودية، وأنه كانت هناك انتفاضات عديدة.

وعلى الصعيد الجمالي، فإن كل هذه المفارقات للتاريخ قد تبدو لا أهمية لها، لكن ستايرون يظهر دأباً معيناً على إزاحة الحقائق جانباً وإحلال قوالب لا تتصف بالابتذال فحسب إلى حد ما، وإنما تتيح لنا فرصة الإطلاع على البعد الفلسفي للرواية.

والمؤلف نفسه يشدد على أهمية هذا البعد حينما يقول في بداية عمله: «ربما يود القارئ أن يستمد حكمة أخلاقية من هذه الرواية، لكن قصدي كان إعادة خلق رجل وعصره وطرح عمل هو تأمل في التاريخ أكثر مما هو «رواية تاريخية بالمعنى التقليدي».

و«ملاحظة المؤلف» تلك توصينا بالاهتمام بالمعايير التي ينبغي الحكم على الرواية بمقتضاها. وإعادة خلق مناخ العبودية هو أمر مؤثر، ويساعد على تفسير النجاح الهائل الذي لقيه هذا الكتاب في صفوف معظم النقاد والقراء، وكذلك الحال بالنسبة للحقيقة القائلة بأن ستايرون يتناول مشكلات تشغل أذهان القراء الجادين، لقد اختار موضوعاً عظيماً، لكنه لم ينصفه بحال. وشخصيته المحورية غير مقنعة على الإطلاق، والحكمة الأخلاقية للكتاب لا تتحمل التفكير فيها.

إن قرار المؤلف بعدم استخدام القص بضمير المتكلم في لهجة الزوج أمر مفهوم بما فيه الكفاية ولا يخلق أي مشكلة كبرى. ونحن لا ننظر بدهشة إلى الانجليزية المعاصرة في ترجمات «يوميات في الجحيم»

لدستوفسكي او «قناع أبولو» لماري رينو . ولكن بينما يبدو ممثل رينو الذي يؤدي دور شخصية تعود الى القرن الرابع قبل الميلاد صادقاً ، ويرغمنا دستوفسكي على الانغماس في الوعي الشقي للرجل الساقط في الجحيم ، فان تيار وعي نات تيرنز يظل غير قابل للتصديق تماماً . وطريقة التفكير بأسرها بعيدة عن الاصاله شأن اختيار الكلمات وتركيبها .

«الان اجبرتني مثل هذه الحادثة بالطريق في هذا الصباح المترع بالنذر ، منظورا اليها من خلال منشور ذهني الذي أرقته الرؤى بالفعل ، على أن أدرك بحدة لم أعرفها من قبل ان الناس من ذوي الجلود السود عبيدا كانوا او احرارا ، اقنانا او مطلق السراح لن يجدوا الحرية الحقيقية ابدا ، ابدا ، طالما أن أناسا من نوعية مور يقطنون على أرض الرب» . (ص ٢٩٨ من الرواية) .

وعلى عكس فوكنر الذي أبدع في روايته «الضياء في أغسطس» بعض الصور التي لا تفارق ذهنه للتعصب الديني ، فإن ستايرون يواصل احلال تأملاته - وغالباً في اطار صياغات مبتذلة - محل تجربة الزنجي الشاب المتعصب في الحياة . وبدلاً من ان تسيطر عليه شخصية بطله فانه جعل نات تيرنز المسكين يتلاءم معه . وليس بوسعنا التأكد من أيها يتحدث حينها يعلن نات :

«سأقول هذا القول الذي لن يكون بمقدورك دونه أن تفهم الجنون المحوري لوجود الزنجي : لضرب الزنجي ، جوعه ، اتركه يتمرغ في فضلاته يكن ملك يمينك طوال العمر ، روعه بايلاء خفية قوامها الاحسان ، داعبه بفكرة الامل ، وعندئذ سيرغب في احتزاز عنقك» (ص ٦٩ من الرواية) . من الممكن قراءة الكتاب كله باعتباره تجلياً لهذا الزعم المحوري ، وكل من يميل الى مثل هذه الافكار سيجد هذا هو الحكمة الاخلاقية للرواية .

لقد قال المحامي الذي دون «اعترافات» نات صراحة ان القراءة والكتابة «تعليمهما على يد والديه» أي دافع كان يمكن أن يدعوه الى التوقف عند هذه النقطة ما لم تكن حقيقة؟ وللروائي بالطبع الحق ، كل الحق في ان يفارق البراهين الوثائقية . ولكن علينا ان نتساءل لماذا تلقى نات تيرنز ستايرون التعليم على يد سيد محسن ، ولماذا لم يكن يعرف له أباً ، ولماذا كانت امه امرأة أمية ، ولماذا لم يجد العهد الجديد أذنا صاغية عنده ، ولماذا اجتذبتة اشد اقاصيص العهد القديم وحشية دون غيرها . إن هذه المفارقات للادلة الوثائقية لا تبدو من متطلبات الفن ، وانما هي فيما يبدو تشير الى حكمة اخلاقية جنباً الى جنب مع محاولة نات قتل سيده الرحيم قبل أي شخص آخر ، ذلك السيد الذي «روعه بايلاء خفية قوامها الاحسان» اما الشخص الوحيد الذي يفلح نات في قتله بنفسه فهو فتاة بيضاء يفترض ستايرون انها روعت نات بإحسانها ، بحيث استجاب بأحلامه التي تدور حول اغتصابها ، ولما عجز عن ارضاء رغبته ثار لنفسه بقتلها .

تنبع الصياغات العاطفية المبتذلة التي يختم الكتاب بها من هوليد ، فالمحامي الابيض يتحدى اللوائح بأن يجلب الكتاب المقدس الى نات قبل لحظات من شنقه . وفي الصفحة الاخيرة نسمع :

«لسوف يجب أحدننا الآخر» ويندم نات على قتله للفتاة، فقد «أوشك على أن ينسى اسمه» وهو يهتف بالسيد المسيح ضارعاً: «أوه كم هي مشرقة وجميلة نجمة الصبح». إنتهت.

إن الرق يقدم، بالطبع، باعتباره شراً عظيماً، ويجري استنكار تفريق عائلات الزوج من خلال صفقات بيع العبيد. ويتم استكشاف تأثيرات الرق بحساسية بالغة والشخصيات البيضاء مقنعة غالباً. لكن كل من يتخذ موقفاً متحاملاً من الزوج بمقدوره قراءة هذه الرواية من البداية الى النهاية فلا يتزعزع موقفه ولا يستشعر حاجة الى اعادة تمحيص هذا الموقف.

لم ينظر كبار نقادنا الى هذه الرواية في ضوء هذا الطرح، فأسرفوا في الاشادة بها، ذلك ان عدم التمييز بوضوح بين الابعاد الفنية والتاريخية والفلسفية يجعل من العسير تملك ناصية البعد الفلسفي، ويميل المرء الى افتراض ان المؤلف يشاركه رؤيته ولا يتم طرح السؤال الذي يدور حول ما هو موجود في الكتاب حتماً.

ان المنظور الذي يتبناه بحثنا يشير الى أن نقدنا للبعد الفلسفي لهذه الرواية يمكن المضي به خطوة أبعد. فقد رأينا مدى عمق اختلاف الروايات عن التراجيديات (المبحث ١٨ من هذا الكتاب) ورغم ذلك فانه من الجدير ملاحظة ذلك المدى الذي يذهب اليه ستايرن في عدم خلق شخصية تراجيدية من نات تيرنر، وفي عدم النظر الى موقفه باعتباره موقفاً تراجيدياً. وطالما أن ستايرن قد حاول أن يقدم لنا «تأملاتاً تاريخياً» فقد كان حرياً به أن يشير الى الطبيعة اليائسة لورطة نات تيرنر. فكيف يمكن لعبد متعلم ان يقوم بتعريض نفسه لذنوب عظيم أيا كان ما يقوم به أو يمتنع عن القيام به؟ يقيناً ان الامر لم يكن امر تأثر بالغ بسفر يوشع. واذا شعر مثل هذا الرجل بشعور قوي من المسؤولية حيال إخوته فماذا كان عليه ان يفعل؟.

وبدلاً من ذلك فإن «الجنون المحوري لوجود الزنجي» يفترض أنه يدور حول انك اذا أعطيت للزنجي بوصة تسامح او مددت له اصبعاً لمساعدته فإنه «سيرغب في احتراز عنك» ويبدو مغزى القصة متمثلاً في أن الزوج إضافة الى مثالهم الاخرى هم قوم منحرفون على نحو لا سبيل الى انكاره. وعلى الرغم من ان القص يتم بصيغة ضمير المتكلم فان القارئ لا يضطر الى ان يسائل نفسه: ترى ماذا كنت اصنع لو أنني كنت مكان نات تيرنر؟.

إن التراجيديا تدفع الناس الى التوحد مع هذه الشخصية حيناً ومع تلك حيناً اخر، والى النظر، للموقف ذاته من زوايا مختلفة والتفكير في مزايا كل منها. وفي غمار هذه العملية فان ضروب تعاطفنا الانساني يتسع نطاقها وتمتد الى شخصيات ما كان يحتمل ان نتعاطف معها. ويتم المضي بنا الى أن نضع موضع التشكك ما نعتبره أمراً مسلماً به في الحياة العادية، فنغدو اكثر انتقاداً وأشد تشككاً وأعظم انسانية.

لا ينبغي على ذلك ان الشاعر التراجيدي يتعاطف دائماً وبصورة متعادلة مع كل وجهات النظر،

فالمفهوم القائل بأن التراجيديا تمثل دائماً اصطدامات بين شخصيتين مبررتين بالقدر ذاته، هو مفهوم لا يمكن الدفاع عنه، حيث كان اسخيلوس وسوفوكليس ويوريديس عادة ما ينحازون الى جانب بعينه، دون الاشارة الى ان هذا الجانب على صواب دائماً، وان الجانب الاخر على الباطل ابدأ فأكثر خيارات الحياة اهمية لا تجري على هذا المثال، كما انها لا تتراوح بين الرمادي والرمادي، فعالم التراجيديا ليس عالمًا كئيلاً قائماً.

ويوسع الروائي ان يجذو جذو الشاعر التراجيدي، او بمقدوره ان يستحضر حشداً أعظم من الشخصيات ويحاول جعلنا نرى العالم من وجهات نظر أكثر اختلافاً مما هو ممكن في اي مسرحية، او باستطاعته ان يختار شخصية واحدة ويحدثنا بتاريخها في صوت أحادي وايا كان الخيار الذي يؤثره الروائي او الكاتب المسرحي فانه لا يتوقع من اي منهما ان يضع نفسه موضع اولئك الذين يستحضرهم أمامنا.

ان اخفاق ستايرون في جعل بطله يغدو شخصية مقنعة لا يبرهن بالتأكيد على ان البيض عاجزون عن تلبس ارواح السود، فالنص الروائي العظيم يقفز فوق حواجز اللون، الدين، القومية، الزمان، والجنس.

لقد لخص اسقف الماني بروتستانتني، في معرض هجوم عنيف شنه على مسرحية «النائب»، بعض الملاحظات التي دونها مارتن لوثر متعجلاً قبل يومين من موته، حيث يقول: «لا يستطيع المرء فهم أناشيد فرجيل الرعوية ما لم يكن قد أمضى في الرعي خمس سنوات... وما من احد بمقدوره فهم الكتاب المقدس على النحو الصحيح ما لم يكن قد حكم جماعات البشر قرناً من الزمان جنباً الى جنب مع المسيح والانبياء والرسل» وأضاف الاسقف إن شيئاً كهذا ينطبق على بيوس الثاني عشر: «ما قام به هذا البابا وما لم يقم، ما شعر به وما لم يشعر... لا يستطيع احد ان يصدر احكاماً حول ذلك حقاً ما لم يكن قد تحمل مسؤوليات مماثلة لفترة طويلة بما فيه الكفاية» ربما يستطيع ذلك اسقف بروتستانتني أما «مؤلف شاب» لم يتحمل مسؤوليات مماثلة قط فليس بوسع ذلك (٤٢).

لو أن هذا كان صحيحاً إذن لخطر معظم ما كتب في التاريخ وفي الدراما والرواية ولألقي به جانباً.. وذلك بالتأكيد ثمن باهظ حتى وان دفع من اجل التأكد من انه من الان فصاعداً سيتوقف رجال الدين الذين لم يحكموا جماعات البشر جنباً الى جنب مع المسيح والرسل قرناً من الزمان عن تفسير الكتاب المقدس.

كان هوخهوث قادراً على إبداع راهب من الجزويت لقي حتفه في أوشفيتز وكذلك طبيب لقي الآلاف حتفهم على يده. وقد وجد سوفوكليس ابياتاً يقولها كليون وانتيغونا ولم يتوقف اسخيلوس عند «فهم» غمغمة كليتمنسترا للجوقة بعد قتلها اجامنون وانما كتب هذه الغمغمة: ليس لكم أن تتحدثوا عن مثل هذا المشهد

من خلالنا هوى .
على يدنا لقي حنقه ، ولسوف نوسده التراب .
لن تنهمر دموع في هذه الدار حزناً عليه .
لا بد انها ايفيجينيا
إبنته ، فمن غيرها
ستحيي أباهها بغدير دائم
ومركب من دموع
لتضم ذراعيها حوله وتقبله . (٤٣)

على الدوام كان الاقتضاب المتشامخ الذي يغامر بأن يعهد بموضوعات شاسعة الامتداد الى كلمات قلائل نادراً ، ويتعارض مع الميل الفطري لعصرنا الشرثار . ولا يثق معاصروننا مثل بريخت - وشأن يوريديس قديماً - بمحاولات التشامخ . فما يبدو عظيماً ومتشامخاً نادراً ما يتحمل التمهيص عن قرب ، فتبدو الكلمات رخيصة . وربما تخفي بضع كلمات متشامخة العديد من الدوافع الوضيعة . وقد حاول يوريديس اظهار هذا ، فأطنب في الحديث في غمار هذه المحاولة .
تتميز القدرة على إنصاف الموضوعات العظيمة بالندرة ، من هنا فان معظم كتاب المسرح يتجنبون مثل هذه الموضوعات . ولم يسع شكسبير لها ، وانما التقط ما هو متاح له وتجاوز موضوعاته باستمرار دون ان يحاول ذلك على ما يبدو ، فقد كانت عبقريته تكمن في الوفرة لا في الاقتضاب ، لكنه مراراً وتكراراً نظم سلاسل من الابيات كاللؤلؤ النضيد ، بلغت من الكمال الحد الذي لم يفقها معه اي شعر نظم في أي عصر من العصور . ورغم ان رؤيته كانت قائمة فقد كان متوهجاً رغباً عن ذاته . إذ كانت اللغة تضرم نيران قلبه .

يولد الشعر من الحساس لسحر الكلمات . وفقدان مثل هذا الحساس ورفض الايمان بالكلمات والعقل أسفرا عن خوف حقيقي من العبارات التي تعلق بالذاكرة . وحتى كتاب المسرح الذين يسيطرون عادة على هذا الخوف نادراً ما يغامرون بكتابة سياق من بضعة أسطر قد يهيمن على الذاكرة ويعاودها . اذ يخافون السخرية ويسعون الى الأمن في رحاب عدد كبير من الكلمات الصغيرة . ويشير عدد متزايد من الكتاب الى أنه ما من كلمات تستطيع حمل ثقل عطائهم . فيجري السعي الى الأمن في غموض الرموز والعبث والافتقار الى التماسك . وبعد التراجع بعيداً عن الشعر يأتي التراجع عن النشر وأخيراً التراجع الى الظلام .

إن ظلمة اسخيلوس الكثيفة الحبلى بفيض من المعاني قدر لها سريعاً ان تصبح شيئاً عتيقاً ، وتبعها اولاً الوضوح ثم غموض جديد يتباهى بخوائه باعتباره انعكاساً لفقدان المعنى في حياتنا - فهو كأنما يلتقط الضجر لتوصيل الضجر وكانها «الغد والغد» في «مكبث» لم يطرح هذا المعنى ذاته في عشرة

أبيات. الخواء، العدم، الاشتزاز، هذه المعاني كلها موجودة عند شكسبير كذلك، لكنها تقدم بحيوية خلابة الى حد أن زخم شعره وإبداعه الذي لا يعرف التراجع يحرم الخواء من انتصاره.

(٦٦) حادثة التراجيديا الاغريقية: نظرات عامة

هل ينبع فارق حاسم من أن كليتمسترا تتبدى لنا مقبلة من عالم الاسطورة لا من رحاب التاريخ؟ وهل مما له أهميته أن التراجيديا الاغريقية قد توجهت دائماً على وجه التقريب الى الاسطورة وحتى حينما قصد يوربيديس مهاجمة التجاوزات التي أقدمت عليها أثينا في الحرب لم يضع الاثينيين على خشبة المسرح وانما الطرواديات؟ وحتى في الاستثناء الوحيد بين كل المسرحيات الاغريقية المتبقية لنا والمتمثل في مسرحية «الفرس» لاسخيلوس والتي تعالج تاريخاً قريباً ولا تضرب خمار الاسطورة على وجه موضوعها، فإنه ما من اثيني واحد يظهر على خشبة المسرح او حتى يرد ذكره بالاسم: فنحن في عاصمة فارس الاسطورية، نشاهد ملكة شرقية، هي الفاتنة أتوسا، ويسعد الشاعر بتقديم اسماء فارسية غريبة الرنين.

إن المفهوم القائل بأن المسرح «الأرسطي» قائم على الايهام وان تجديد بريخت العظيم يتمثل في تقديم ما يسميه بالتأثير التغريبي * أو V - Effekt (٤٥) أو Verfremdungs effekt أي تغريب الجمهور عن الحدث المعروض على خشبة المسرح لكسر الايهام وخلق مسافة نفسية، هو مفهوم لا يمكن الدفاع عنه. فقد كانت الاساطير والاقنعة والموسيقى تأثيرات تغريبية عديدة، كذلك الحال بالنسبة للجوقة في الرقصات والتمثيل والحقيقة القائلة بأن كل ادوار النساء قد أداها ممثلون من الرجال. وكان الجمهور يعرف ان الادوار جميعها يقوم بها ثلاثة من الممثلين، وان كل مسرحية هي جزء من محاولة شاعر للفوز بالجائزة الاولى. كان هذا كله جزءاً من منافسه الى حد بعيد.

يبدو بريخت، معظم الوقت، وقد افترض ان التراجيديا التقليدية تستهدف المحاكاة الايهامية. وحينما اقر بأن بعض التأثيرات التغريبية قد وجد في المسرح القديم، فقد أضاف تواءم التأثيرات التغريبية قد وجدت في المسرح القديم وقصد بها إبعاد الحدث عن كل التدخلات وخلق الانطباع بالاحتمية. اما تأثيراته فعلى العكس من ذلك فقد قصد بها «ان تزيل عن الأحداث المعرضة للتأثير الاجتماعي طابع ما هو مألوف الذي يحميها اليوم من التدخل» (٤٥). وقد رأينا أن هذا الافتراض

* التأثير التغريبي: جوهر نظرية التأثير التغريبي هو احلال نشاط فكري ثاقب ونقدي اساس لدى المتفرج محل المعاشة المستكينة القاصرة، فالحدث على خشبة المسرح يتخذ مسافة، يتعد، يتراجع عن مجرى الواقع اليومي المألوف، ويطل علينا كما لو كان شيئاً غريباً يثير دهشتنا. ويضرب بريخت مثلاً للتغريب فيقول: «يتحقق التغريب حينما يسأل البهض: هل نظرت من قبل الى ساعتك؟ ومن يسألني هذا السؤال يعرف غالباً أنني انظر اليها عدة مرات، لكنه بسؤاله هذا ينتزع مني النظرة التي اعتدت ان اقيها على ساعتى، هذه النظرة التي لم تعد تخبرني بشيء، ويشدد على ان العالم اذا ما بدأ غريباً فانه يوقظ في المتفرج الرغبة في تغييره.

الخاص بالاحتمية في التراجيديا الكلاسيكية ليس مما يمكن الدفاع عنه ، وقد كان بريخت أقرب بوضوح الى الاورستية» و«الطرواديات» مما كان يدرك . ورفضه للتراجيديا التقليدية إنما يتعلق الى حد كبير بمفاهيم خاطئة عنها حاولنا ان نكشفها في هذا الكتاب .

ويتمثل احد التأثيرات التغريبية في وسيلة المسرح داخل المسرح ، المألوفة لنا منذ عهد «هاملت» والتي قدم لوجي بيرانديللو Luigi Pirandillo تنويعا عليها في مسرحيته الموسومة ب «ست شخصيات تبحث عن مؤلف Six Characters in Search of an Author» التي استخدمها العديد من كتاب المسرح في القرن العشرين بمن في ذلك جان جينيه Jean Genet ورولف هوخهوت في «الجنود» لكن أي مفهوم يتضمن القول بأن هذا التطور لا يساير التراجيديا ويفصح عن حساسية تتعارض مع حساسية الشعراء التراجيديين الاغريق إنما يعتمد على فهم مغلوط أساساً للتراجيديا الاغريقية يشابه فهم بريخت ، فقد كانت التراجيديا بعيدة كل البعد عن الإيمائية ، وإغراء كليتمسترا لأجاممنون بالسير على الاردية القرمزية هي محاولة لعرض مشهد على خشبة المسرح ، وهي محاولة يقدر لها النجاح ، ومدخل مسرحية «برومثيوس» يوضح لنا كيف تعد خشبة المسرح ويخلع على ما يليه شيئاً من طابع المسرح داخل المسرح .

ولا يمكن للعين ان تحظى هذه التأثيرات عند يوريديس ، واذا كان يفاجئنا بحدائته الى حد ما لهذا السبب ، فإننا لا ينبغي ان ننسى أن ارسطو كان يعتبره أبرز الشعراء في تأليف التراجيديات . والافكار المستمدة منه او القريبة منه الى حد كبير على أية حال لا ينبغي ان تقدم باعتبارها أفكاراً لا أرسطية أولاً - اغريقية . ولعله من قبيل التكريم له ان مسرحياته ظلت شاخة ومتأسكة الى حد أن اجيالاً متتابعة أمكنها ان تشبهه بجوته وبمسرح القرن التاسع عشر وبابسن . غير ان مداخل يوريديس بعيدة بعد القطبين عن ابسن الذي سعت براعته الحرفية وراء أعظم انتصاراتها في الكشف عن معلومات الخلفية الضرورية لفهم العقدة ، والتأثير التغريبي لمداخل يوريديس غالباً ما يعاد دغمه ، وفي بعض الاحيان يتم تجاوزه عن طريق المختتمات . هكذا فان كاستور يسألنا بالفعل في ختام مسرحية «الكثرا» عن رأينا في العقدة التي أبدعها فويوس أبوللو ، ويوريديس في مسرحيته «أيون» يارس لعبة القط والفأر مع الجمهور ، متسائلاً بين الفينة والاخرى عما إذا كان ينبغي تصديق الاسطورة العتيقة ، ويختتم المسرحية بخاتمة . حيث يظهر فيها ثقل سخريته الحد الذي لا يتفق معه النقاد حتى اليوم على معناه ، اللهم الا من حيث التأكيد على طابعه الساخر . ولقد سبق لي أن شددت على نقطة مختلفة ، فبدلاً من ان يقوم يوريديس بتقديم مجال للنشاط تغمس فيه العواطف ، وهو ما كان قادراً عليه ببراعة تماثل براعة أي شاعر تراجيدي آخر ، إن لم تفقها ، نراه يواصل مداخلة التأثيرات التغريبية لجعلنا نفكر .

وكما سبق لنا أن رأينا فإن مسرحيته «الباخوسيات» التي ربما كانت أعظم مسرحياته وأكثرها ايغالا في الطابع الديونيزوسي ، بل ان فكرة الديونيزوسي بأسرها مستمدة منها حقاً الى حد كبير ، تناسب

أفكار هيجل عن التراجيديا، كأفضل ما يمكن لأي مسرحية أخرى، كما أن معيار أرسطو ينطبق عليها. ومع ذلك فإن ديونيرزوس لا يفتح المسرحية بمدخل يوريديس على وجه الدقة ولكنه سرعان ما يعاود الظهور متذكراً كأحد الشخصوس، فيعرض الحوادث ويمضي بخصمه بثيوس فيتنكر الأخير، ويمضي ليرقب مشهداً سرعان ما يتورط عن غفلة فيه فيقتل.

تمثل «الباخوسيات» عملاً دالاً على البراعة بصورة لا تصدق. فورها بخطة واحدة تكمن الكوميديا والفلسفة. لكن هذا يصدق بشكل ما على التراجيديا بصفة عامة.

لقد سبق لي أن شددت على حداثة التراجيديا الاغريقية، ولكن ليس من خلال إسناد استقرار يتجاوز الزمن لها. وقد اكدت التنوع والاستقرار حتى الآن من النظر الى مسرحية «أوديب ملكا» سواء على نحو ما تم قراءتها عادة أو كما قمت بتفسيرها كعرف ملزم. ولم يحدث قط ان توقف اسخيلوس وسوفوكليس ويوريديس عن التجريب. وتمثل مسرحية «أوديب» تجربة متميزة، وتحسد مسرحية «بروميثوس» تجربة أخرى، ونجد تجربة ثالثة في «الباخوسيات» والامر ذاته ينطبق على «انتيجونا» و «الترقيات» و «السيثيس» و «أيون» لا يبدو الأمر كما لو أن التراجيديا الاغريقية كانت شكلاً يتميز بالحدثة بصفة خاصة. وإنما هي بالاحرى لقب جماعي لعدد من المسرحيات الفائقة الجراءة على نحو متزايد، معظمها ينتصب شاخاً بعد التجارب التي خضنا غمارها، وربما يمكن ان يقترب منها على نحو يفوق معظم ما كتب في المائتي عام الاخيرة.

إن محاكاة أحد الشعراء التراجيديين العظام الذين برزوا في أثينا لن تكون تقليداً له، فقد كان جوهر عبقريتهم ذاته الا يقلدوا أسلافهم، وإنما أن يصبحوا مجددين كباراً. وخلال عمر أحدهم، وهو سوفوكليس، انطلقوا عبر العديد من الاشكال، الى حد أن من أعقبوهم في القرن الرابع قبل الميلاد لم يتمكنوا، فيما يبدو، من منافستهم بمثل هذه القدرة على الابتكار، وشرعوا في العمل في إطار أشكال مستقرة، ولعله من الخير أن قرننا هذا قد أعاد الامساك بروح التجريب القلقة عندهم.

وما يجعل بريخت مثيراً للاهتمام هو أنه مختلف. وتكمن أهمية هوخهوت كذلك في أنه حاول ونجح في اجتراف شيء جديد. وقد ذهبت الى القول بأن التراجيديا يمكن أن تكتب في زماننا، وأن هوخهوت قد برهن على ذلك. لكن ما يجعل مسرحية «النائب» فائتة الى هذا الحد هو أنها مختلفة عن التراجيديا السابقة، من خلال كونها تراجيديا مسرحية، وأيضاً عن طريق تقديم نمط جديد من المسرحية المختلطة يحتل فيها التاريخ مكان الكوميديا. وإذا ما حكمنا على هذه المسرحية بالمعايير التقليدية، التي من الواضح أن هوخهوت كان متأثراً بها، لوجدنا أنها كان يمكن أن تكون أكثر كمالاً لو أن بيوس الثاني عشر كان على شبه أكبر بشخصية أنطونيو في مسرحية جوته الموسومة بـ «تاسو» Taso ولو أنه لم يدع بيوس الثاني عشر ولو أن كاتبها عمد بدلاً من استخدام بابا توفي حديثاً الى إبداع احدى الشخصيات الخيالية المتميزة في الكنيسة. ولكن في هذه الحالة، فإن المسرحية ما كانت

ستجذب اهتماماً أقل بكثير فحسب ، وإنما كانت ستغدو أقل أهمية حتى من الناحية الفنية . وعلى أية حال فقد سقط بريخت بين هذين المقعدين العالين . لقد أراد أن يثير التفكير وينشطه ، ورغب كذلك في الإقناع ، وإن أمكن في التأثير في الاحداث ، فأخفق في كل من هذه التوجهات ، على الرغم من ان بعض تجديده ، وكل العروض التي اخرجها تظل مثيرة للاهتمام . وكما رأينا ، فقد نجح سارتر بصورة تفضل بريخت كثيراً في خلق مسرح افكار ، يقدم لنا غذاء للذهن بصورة حقيقية . ووفق هوخهوث في كتابة مسرحية اقنعت اعداداً هائلة من الناس بتغيير مواقفهم من بابا لم يبعد العهد به وبعض الاحداث الكبرى في عصرنا . وفي وقت بدا فيه ان المسرح الجاد قد فقد أي تأثير واسع النطاق ، أظهر كيف أن الكاتب المسرحي لا يزال يستطيع أن يكون قوة يعتمد عليها . ولربما لو بعث يوريديس وسابقه ، لحسدوه على نجاحه .

سيكون من الخطأ أن نناقش مسرحية «الجنود» باعتبارها محاولة لإبداع تراجيديا أخرى فحسب ، فهي كذلك محاولة لإعادة توجيه تفكير الناس ، فيما يتعلق بقصف المدنيين ، ومراكمة الضغوط من اجل سن قانون دولي ، في هذا الصدد . هكذا ، فإنها مثال أصيل للادب الملتزم ، وإن لم تكمل بالفوز . هل هذه هي موجة المستقبل ؟ أم ترى أن ذلك الوصف ينطبق على الكوميديا السوداء ؟ لا شك أن النوعين سيجتذبان العديد من الاعمال اللاحقة . ولكن في الفنون كما في الفلسفة يفوق ما ستفعله قلة من المجددين العظام في الاهمية ما سيقوم به عدد كبير من الناس المجردين من الاصاله ، عبر فترة من الزمن ، وما ستقوم به هذه القلة هو دائماً ، وعلى نحو يبعث السرور في النفس ، مما لا يمكن التنبؤ به . من ذا الذي كان بوسعه أن يتنبأ قبل أن يحدث الأمر بالفعل بأن رجالاً من اسبانيا سيحدثون ثورة في فن التصوير في القرن العشرين ؟ ومن ذا الذي كان بوسعه التكهن بظهور كيركجور ، نيتشه ، وفيتجنشتاين ؟ ومن ذا الذين كان بمقدوره أن يتوقع ان اسخيلوس سيتلوه سوفوكليس ويوريديس ، أو أن كريستوفر مارلو سيموت في العشرينيات من عمره ، وأن شكسبير سيتقاعد دون منافس أو خلف جدير به ؟ .

إذا كان كتاب «فن الشعر» لارسطو قد قصد به أن يكون كتاباً موجزاً لكتاب المسرح ، ليعلمهم أصول مهنتهم ، فإن محاولتي للوصول الى فن جديد للشعر لا تتصدى لمثل هذه الطموحات . لكن كتاب أرسطو قد علم كذلك طريقة في القراءة وإصدار الحكم ، وعند هذا المستوى نلتقي . ويقينا أنه بمرور الوقت ستؤدي طرق جديدة في القراءة وإصدار الاحكام إلى طرق جديدة في كتابة المسرحيات وتمثيلها .

وفي الوقت نفسه ، إذا أصر الكاتب المسرحي الشاب على أن نقدم له بعض النصح ، فاني لن أنصحه بأن يجرب قلمه في التراجيديا . ونظرياً ليس هناك سبب يمنع الكوميديات من أن تكون في عظمة التراجيديات ، وليس الضحك على حماقات البشر بالاقل تفلسفاً . غير أنه يبدو لي أن كوميديات

شكسبير لا تتدرج في اطار واحد مع تراجيدياته . وليست اعمال ممثليه ، الذين يقومون بأدوار اناث يتنكرون في زي الرجال لخداع الممثلين الذين يؤدون أدوار الذكور ، سواء أذكوراً كانوا بالفعل أو ذكوراً تنكروا في هيئة الاناث - ليست هذه الأعمال عادة الا فترات لهو قصيرة على خشبة المسرح . وليست مسرحيتا «تاجر البندقية» و«العاصفة» بالعملين الكوميديين الحقيقيين . وإنما هي بشائر نوع فني جديد ، حل إلى حد كبير محل التراجيديا والكوميديا . وكل من مسرحيته «ترويلوس» و«العين بالعين» كل بطريقتها تراجيكوميديا تقترب من المناسبات النادرة التي تؤدي فيها بحبوية ، لا تعاود ذاكرتنا على نحو ما تفعل تراجيدياته ، كما أنها أقل اقناعاً .

يخاطر الكتاب المسرحيون الذين يحاولون كتابة التراجيديات دائماً بالاقتراب من المهندسين المعيارين المعاصرين الذين يصممون مبان قوطية الطراز . وسواء أنسخاً جيدة شيدوا أو تنريعات مختلفة ، فان عملهم لا يزعم لنفسه الامتياز الحق . فالقيام بأداء شيء جديد حقاً ومثير للاهتمام في اطار شكل قام مثل هؤلاء الاساتذة العظام بانجاز تجارب عديدة شاخنة من خلاله ، هو من الصعوبة بحيث أن النجاح في أي عدد من الاشكال الاخرى يغدو أكثر احتمالاً .

ونجد في الكوميديا عدداً أقل بكثير من الروائع . ويعادل أرسطو فانس في أفضل أعماله كبار الشعراء التراجيديين في قوته التطهيرية . ولا تسيطر أي من كوميديات شكسبير أو مولير أو شو على هذا الشكل الفني . والأمر كذلك بالنسبة لمسرح العبث . وهناك إمكانات وفيرة في الكوميديا لم يجربها أحد . ولعله سيكون مدهشاً بصورة متعاطمة أن تقدم لنا السنوات المائة المقبلة تراجيديات في مستوى عظمة أفضل ما لدينا . لكنها قد تطرح كوميديات متألفة فيها هو متاح لنا .

خاتمة

أشار نيتشه، في أول كتبه، إلى أن التراجيديا قد لفظت أنفاسها الأخيرة، ثم أعلن أن الله قد مات، واليوم يشار إلى أن الفلسفة قد لقيت حتفها. ولكن هل ماتت الفلسفة بالمعنى الذي يفترض به أن التراجيديا قد لفظت أنفاسها الأخيرة بعد أن ازدهرت يوماً وان، لم تعد الان شكلاً حياً أو بالمعنى الذي يقال به أن الله قد مات باعتباره وهما سيطر على أذهان البشر يوماً، وتم اكتشافه أخيراً؟.

هناك كثيرون ممن يفترضون أن الفلسفة قد ماتت بالمعنى السابق، وينوون على أساليب الفلاسفة المحدثين، الذين لا يسرون على درب أفلاطون وسبينوزا. والمصير الحق للفلسفة أكثر إثارة للحزن من هذا بكثير، فقد كشف النقاب عنها، ولم تعد لدينا فلسفة كفلسفة أفلاطون، لأن هذا الأخير لم يعد يتمتع بالمصداقية. فلم يتم اكتشاف قصور محاولته لإرساء قيم مطلقة في علم الحقائق الكلية فحسب، وإنما انسحب الامر ذاته على الحلم، بأن شيئاً من هذا القبيل هو أمر ممكن.

وربما لا يزال أولئك الذين لم يستشعروا قط القوة القلقة للروح السقراطية الناقدة يجدون ملاذاً في فلسفة أفلاطون وكانت أو فلسفة توما الاكويني اللاهوتية أو في الانتفاء الى كنيسة ما، ولكن منذ أيقظنا سقراط، الذي نطالعه بقلم أفلاطون، من أحلام يقظتنا الساكنة، علمنا ان نواصل طرح الاسئلة، دون أن تردعنا الإحالة الى العواطف النبيلة أو البلاغة اللفظية او حتى الشعور والسلطة المؤثرة النابعة من العرف فأننا نشعر بأن أفلاطون وسبينوزا وكانت وهيجل يصيحون «سلاماً» حيث لا سلام هناك، وإذا قيدنا سقراط الذي نطالعه من خلال أفلاطون الى الشريحة المباشرة الصريحة من التكامل الذهني، فإننا نغدو محصنين ضد أناشيد أفلاطون الخلابه والنغمات الأقل فتنة التي يعزفها الفلاسفة الذين أعقبوه.

تبدو الفلسفة الان حلماً راود أفلاطون، فجعل الآخرين يشاركونه فيه. لكن سقراط كان جزءاً من هذا الحلم، وكان يرفع صوته بين الفينة والاخرى متذكراً في إهاب غريب، في هيئة ديكارتر، ثم هيوم، او كانت أو نيتشه أو فيتجنشتاين. ولم نستيقظ جميعاً عند الموضع ذاته، فقد استيقظ على هذا الصوت البعض والبعض الآخر استمر على ذلك، ولا يستطيع الكثيرون الان تذكر الكيفية التي انتهى بها حلمهم.

لقد حاول أفلاطون أن يقول لنا إن الشعراء التراجيديين قدموا لنا أوهاماً، صوراً لصور، بينما سيعرض هو علينا الواقع الحق، والان نعرف آسفين ان الفلسفة كما تصورها كانت وهماً، بينما يقدم لنا الشعراء التراجيديون واقع الحياة.

هل كانت الفلسفة اذن خطأ أغرق فيه افلاطون الأجيال التي أعقبته؟ هل هيدجر على حق؟ على الأقل فيما يتعلق بهذه النقطة، حيث يقول: ان تاريخ الفلسفة من افلاطون إلى نيتشه هو قصة خطأ

ارتكب، وإن أفضل ما يمكن أن نفعله هو محاولة اكتشاف الطريق الذي يعود بنا إلى الفلاسفة السابقين على أرسطو.

ما من حاجة هنا إلى الحديث المفصل حول ضروب الخطأ فيها طرحه. فهو إذ استيقظ وإن لم يفارقه النعاس تماماً راح يلقي اللوم إلى حد ما على الحلم لإيقاظه إياه، ويتمنى لو أنه عاد إلى نعاس يوشك أن يخلو من الأحلام، وهو يسعى إلى سلام حالات ما قبل الفجر التي لم يكن الشعر والفلسفة قد تميز أحدهما عن الآخر فيها تمام التميز. وقد كان الضمير السقراطي بالنسبة له الوجد الذي اخترق قلب الوجود الذي لم يعرف الانقسام. ينبغي أن نطرح ثقتنا بالعقل ونستشعر التوقير للفلاسفة السابقين على سقراط الذين عجز هيدجر عن رؤية عدم توقيرهم، سواء للشعراء أو لأحدهم للآخر بصورة متطرفة. وقد فاتته أن عظمتهم تكمن في تجاهل من تحال اليهم الأمور، ويقومون على تأويلهم، وإن سقراط قد واصل ما بدأه في هذا الصدد.

لا تزال أقوال هيرقليطس جميلة، ولكن أي نصيحة بالعودة إلى ما قبل سقراط في محاولة لتفكيك ما نسجه إنما تشبه نصيحة لوثر المارقة في التجاوز، بأن نفقأ عين العقل إن كان في ذلك خلاصنا. ووقف هيدجر ضد العقل تردد صدق لوثر والمسيحية، لا هيرقليطس والفلاسفة الآخرين السابقين على سقراط.

ترى هل نستطيع العودة إلى ديموقريطس الذي كان أصغر من سقراط وإن سبق أفلاطون؟ كان لا يزال في القرن الخامس قبل الميلاد وحذا حذو لوقيوس في تطوير ميتافيزيقا متنافرة الأجزاء، ونظرية المعرفة، وكتابات الأخلاقية الباقية بين أيدينا توضح أن علم الأخلاق لديه لم يكن أقل شموخاً منه لدى أفلاطون. كما لم يكن نسقه الفلسفي جينياً، وقد التقطه أبيقور فالتف حوله الأتباع حتى من بين الرومان، ومنهم لوكريتيوس.

مثل هذا النمط من الفلسفة لا ينهار تحت لمسة الفكر الحديث، وإنما ينقسم شطرين. فالميتافيزيقا المتنافرة الأجزاء ونظرية المعرفة تتراجعان لتفسحا الطريق للعلم الحديث، بينما علم الأخلاق يتبين أنه مجموعة من النصائح الحكيمة الجديرة بالإعجاب، وإن كانت أقرب إلى «كتاب الحكم والأمثال» منها إلى ما درجنا على تسميته بالفلسفة. وإذا كان ما بقي من الفلسفة لا يعدو أن يكون العلوم من ناحية وأدب الحكمة من ناحية أخرى، فإن الفلسفة تكون قد لقيت حتفها حقاً وتمزج صيغة الفلسفة عند أفلاطون بدورها عنصرين معاً، فقد درجنا تحت تأثيره على النظر إلى علم الأخلاق الفلسفي باعتباره لا يتضمن محاولة للوصول إلى أساس للأحكام الأخلاقية فحسب، وإنما كذلك بحثاً دائماً عن التفكير الأخلاقي والمفاهيم الأخلاقية. لقد هرب الحلم العظيم لكن صوت سقراط بقي يدوي في الأسع.

ومنذ عهد أفلاطون تميزت الفلسفة بالتوتر القائم بين المعنى الجريء والنقد الملح، بين الوهم والتحرر من الوهم. ومراراً وتكراراً برع الفلاسفة أنفسهم الذين حاولوا ابتكار حجج وجيهة لدعم

معتقداتهم الدينية والاخلاقية وأفكارهم السياسية وأحكامهم القيمة - برعوا كذلك في طرح تنفيذات ذكية للحجج التي راكمها سابقوهم، في اطار الجهد ذاته. هكذا فلم تكن الفلسفة خطأ كلها ووهما، وتاريخ الفلسفة كذلك هو تاريخ التحليل والنقد، تحرر تقدمي من الوهم، انعتاق بطيء من الأخطاء وضروب الخلط. فهذا التراث لم يمت.

حقاً ان التحليل مزدهر اليوم. وما من حاجة تدعونا الى إعمال الذهن في إبراز الخلافات بين النمط القطيعي السكولاستي وبين النزعة الفردية الفخورة عند سقراط. وحينما تستمد مجموعات كبيرة بعض وحيها من أعمال رجل عظيم العبقرية، فان الامر كله يتغير على نحو له اهميته، والتوافق الذي لا يعقل الى أدناه في المنهاج يحل محل التجربة، وفي بعض الأحيان الارتجال المزاجي والأمان القابع في الارقام يتضارب في حدة مع البطل الجريء الماضي وحيداً. كما ان معظم الفلاسفة المحدثين لا ينظر الى نفسه باعتباره في الأساس تابعاً لسقراط، فقد استشعر هؤلاء الفلاسفة العديد من التأثيرات الكبرى والآخرى لا من قبل أفراد فحسب، وانما كذلك من جانب أساليب فنية حديثة ومناهج وعادات ومعايير. اضيف الى ذلك أن العلوم تنافس الفلسفة وأن العديد ممن كان يحتمل أن يصبحوا مثل سقراط قد غدوا من علماء الطبيعيات.

ثمة ضرب من الفلسفة لقي حتفه، وهناك آخر لا يزال له مستقبل رغم أنه يواجه مشكلات خطيرة عديدة. وحتى اذا اعتبر عدد محدود من الفلاسفة الجيدين أن جزءاً من عملهم يتمثل في اخضاع معتقداتهم واخلاقياتهم لفحص دقيق أو المضي بالآخرين نحو مثل هذا التفكير. ولا يزال سقراط ونبشته يلقيان بشباك سحرهما، واولئك الذين يستشعرون تأثير هذا السحر، ويحاولون التفلسف في اطار هذا التراث، ليس لديهم ما يدعوههم الى النظر للشعراء التراجيديين العظام باعتبارهم خصوماً لهم. ولقد كان سقراط يعتبرهم خصومه، ويرجع ذلك في أحد جوانبه الى الأسباب ذاتها التي حدث بنيتشه الى أن يصبح في صدارة ناقدتي فاجن، وحينما يعامل معاصرو المرء بعض الشعراء أو المؤلفين الموسيقيين أو اللاهوتيين أو العلماء النفسانيين باعتبارهم عراقيين، فقد يصبح من المهم ايضاح أن أصنام اليوم جوفاء، ولسنا نعرف أن سقراط قد هاجم يوريبديس أو سوفوكليس، وكل ما نعرفه هو أنه هاجم المفهوم الشائع القائل بأن الشعراء كطائفة هم على رأس العارفين.

لقد وضع يوريبديس المعتقد والأخلاق العتيقة موضع التساؤل. لكن سقراط اختلف معه، كما رأينا، حول مسألة ما إذا كان البشر يقترفون الشر عن معرفة به، وربما أحسن سقراط كذلك بأنه حتى هذا الشاعر العظيم الذي يضع التراث موضع التساؤل كيفما اتفق في مشاهد قصيرة يضطر الى العودة من رحابها الى متطلبات العقدة والعرض المسرحي.

واذا اجتذبتني الى رحاب الفلسفة بالرقية السحرية الهائلة... التي يشكلها «الدفاع» فإنني أشعر باغراء يدفعني على نحو مؤلم للدفاع حتى عما قاله سقراط في حق الشعراء. ترى ما الذي يمكن أن

يكون أكثر سمواً من التهكم المفعم بالثقة الكامن في ذهابه إلى القول بأنه أكثر الناس حكمة، وأكثر حكمة من الشعراء؟ لا لأنه حكيم بصفة خاصة، ولكن لأنهم بعيدون إلى حد كبير عن الحكمة. لكنني حين أفكر في سوفوكليس فإن تأثير الرقية السحرية يزول.

يعد سقراط شخصية تراجيدية بارزة، وقد عوقب جراء كبريائه الشائخة عقاباً ضارياً. وإلى جوار أحادية تفكير بتيوس وهيبوليتوس فقد نفى المزاعم القائلة بالطابع الإلهي للشعر. لا يكمن الجانب الأكثر تراجيدية في أن هذا ربما ساعد في أن يحجب عن ناظره مشاعر وإنسانية وكبرياء أولئك الذين امتحنهم وسخر منهم علناً، وربما ساهم بنصيبه في المضي به إلى موته البطولي، ذلك أنه قد استمتع بصياغته للفلسفة إلى أن بلغ السبعين من عمره، ثم لقي حتفه سعيداً، فخوراً، وواثقاً من أن ذكره ستبقى باعتباره واهب الخير لمدينته. ولكن على الرغم من شعوره المذهل بالاكتمال بالذات، فإن شيئاً جوهرياً كان ينقصه.

إن أفلاطون الذي أدرك بصورة تفوق غيره أن هذا الرجل عظيم على نحو أصيل، وإن هذه الصفة إن نسبت إلى إنسان فإنها تنسب إليه، وعلاوة على هذا فإنه شخصية لا ينبغي السماح لها بالاندياح إلى عالم النسيان، لم ينج مع ذلك من الشعور بأنه بحاجة إلى أكثر مما كان بوسع سقراط تقديمه. ولم تكن مأساة سقراط في أنه لقي حتفه من جراء معتقداته، وإنما في أنه في غمار اكتسابه للخلود في محاورات أفلاطون قهرته رية الشعر التي أنكر عليها ما ادعته لنفسها. ولعب شعر مطلق السراح لم يحصه أحد لعبته معه، لا في أعمال أفلاطون فحسب، وإنما مراراً وتكراراً فيما جاء عقب ذلك من فلسفة.

ليس بمقدورنا أن نعود إلى سقراط مكررين تباهيه الضرير. وليس لنا إلا أن نرجع إليه. لكن باستطاعتنا أن نتعلم من كل من سقراط وسوفوكليس دون أن نحاول، مثلما حاول أفلاطون، أن نخلط عبقريتهما على نحو يمكننا معه من الآن فصاعداً الاستغناء عن الشعراء التراجيديين.

إننا نؤمن بالتعددية لا بالرقابة، وندرس لأنصاً واحداً أو فيلسوفاً أو شاعراً مفرداً، وإنما نعرض أنفسنا على كثيرين. وليست هناك طريقة أفضل من تلك لتحرير البشر من ضيق نطاق خيالهم الأخلاقي والذهني ولتطوير الوعي بالبدائل، ولايضاح الكيفية التي يحس بها الآخرون ويفكرون.

ليست أعمال الشعراء التراجيديين العظام مجرد تجميل للحياة. والمتزمتون الذين سيحرموننا من الجمال الذي أبدعه هؤلاء الشعراء إنما يسلبوننا ما يفوق بكثير ما لم نستطع العثور عليه في غمار ياسنا، والفلسفة لا تبني معابد كالبارثينون، ولا تقدم أعمالاً من قبيل رخاميات الجين، ولا تطرح بديلاً لموزار. لكن الموسيقى والفنون ازدهرت حتى في الوقت الذي كانت فيه اللاإنسانية تزدهر بدورها. وكانت موسيقى العصر الذي فرخ محاكم التفتيش رائعة. قد تكون المعابد والطنف والموسيقى مسكنات، والبعض ممن عانوا كثيراً قد لا يعرفون كيفية العيش بدونها، لكن الأعمال التي صاغها الشعراء التراجيديون الأغريق ليست رغم كل بهائنها بالمسكنات، وإنما هي تزيد من حساسيتنا حيال

ضروب معاناة اخوتنا من البشر، وتمضي بنا الى وضع كل من الآراء التي نلتقاها، وكذلك آرائنا موضع التساؤل.

يعد الشعراء التراجيديون خصوم الافلاطونية التي لقيت حتفها. وهم يذكروننا بأن الافكار يعتنقها بشر لهم قاصرون في أكثر من جانب. وغالباً ما يتصادمون. وهم يشددون على الطابع الأحادي لكل المعتقدات التي لا تعرف الطريق الى الحلول الوسط. ومن ناحية أخرى، فإن الروح السقراطية قد تعارض مبادئ عدة نجدها في التراجيديا، لكنها ولدت من صلب عبقریات الشعراء التراجيديين، وليست عبقرية مضادة لهم. إنها ليست بالورث الذي يستطيع ان يأمل في أن يخلف التراجيديا، ويحل محلها. واذا ما حركت الروح السقراطية لتضع تقاليدها وكذلك نتائجها موضع التساؤل، فانها ينبغي أن تعود الى رحاب التراجيديا، والا لقيت حتفها، مثلما حدث لانتايوس حينما انفصل عن أمه الارض.

ق. م.	أسخليوس	سوفوكليس	تسلسل زمني	أرسطو فانس	ملاحظات
٤٢٤			يبلغ الستين	النبلأ	
٤٢٣			هرقل	السحب	
٤٢٢				الزناير	
٤٢١				السلام	سلام نيقية ٤١٩
٤١٥			الطرواديات - الجائزة الثانية		حملة صقلية ٩١٣
٤١٤			ايفجينيا في تاوريس؟	الطيور	هزيمة كبرى تلحق
٤١٣			الكثرا		بأثينا
٤١٢			هيلين		
٤١١		الكثرا	الفينيقيات؟	الانحطاط	
٤١٠				ثيموفوريارزوس	بروتاجوراس يدان
٤٠٩					بالاحاد ويموت في البحر
٤٠٨		الجائزة الاولى	أورست		
٤٠٦		يموت في التسعين	يموت في الثامنة والسبعين (٩) تاركاً ايفجينيا في أوليس والباخوسيات		
		تاركاً «أوديب في كولونا»	الجائزة الاولى		الحرب تنتهي - وتمزم أثينا
٤٠٥			الضفارع		
٤٠٤					سقراط وتوسيدس يموتان
٣٩٩				بلوتوس	يولد ارسطو
٣٨٨					
٣٨٤					
٣٨٠				يموت	أفلاطون يموت
٣٤٨					

تسلسل زمني				
ق.م.	أسخيلوس	سوفوكليس	يوربيديس	أرسطو فانس
٤٩٦	يولد			يصل هرقل بطس الى مرحلة الأزدهار
٤٩٠	في ماراثون الفوز الاول			معركة ماراثون
٤٨٤	في سلاميس			يولد هيروdot
٤٨٠	في بلاتيا		يولد؟	معركة سلاميس
٤٧٩				معركة بلاتيا
٤٧٢	الفرس -			ينفى تيمستوكليس
	الجائزة الاولى			دون محاكمة
٤٦٩	أول هزيمة			يولد سقراط
٤٦٨	لاسخيلوس على يد سوفوكليس			
٤٦٧	سبعة ضد طيبة			
	الجائزة الاولى			يولد توسيديديس؟
٤٦٣	الضارعات؟			
٤٥٨	الاورستيه -			بنداريموت
	الجائزة الاولى			حرب البيلويونير -
٤٥٧	برومتيوس؟			٤٠٤
٤٥٦	يتوفي	يبلغ الاربعين		الطاعون يضرب أثينا
٤٤٨	أياس		السيتيس - الجائزة الثانية	بركليز يموت بسبب الوباء
٤٤٣			ميديا - الجائزة الثالثة	انكها جوراس يموت
٤٤٢		أنتيغونا		بعد المحاكمة بالهرطقة -
٤٣٨				يولد أفلاطون
٤٣١			الهرقلية	هيروdot يموت
٤٢٩		يبلغ الستين	هيوليتوس -	
٤٢٨		أوديب ملكاً؟	الجائزة الاولى	الكوميديا الاولى
٤٢٧		الجائزة الثانية		الظامنون للدم
٤٢٦			هيكوبا؟	

الحواشي

الفصل الاول

up maestro di color che sanno

- (١) دانتي - «الجحيم» - ٤ - ١٣١
- (٢) أرقام ١١، ١٤، ١٥، ١٦، ٢٣، ٢٥ وبداية ٣٤ في الطبعة القياسية التي اصدرها دايلز. وكل الترجمات في هذا الكتاب من انجازنا ما لم ننسبها الى مترجم بعينه على وجه الحصر. وفي الشذرات أعلاه، فان ترجمة الشذرة ٣٤ هي لكيرك.
- (٣) الشذرات ٤٠، ٤٢، ٥٧.
- (٤) الشذرة ٩٦.
- (٥) «الدفاع» ٢٢ جي، على سبيل المثال ص ٢٢، وفقاً لترقيم المتعارف عليه، ترجمة بنجامين جويت. B. Jowett
- (٦) ٢٦٨ ترجمة ر. هاكفورت R. Hackforth.
- (٧) ٢٦٩ ترجمة هاكفورت. راجع: أرسطو «فن الشعر» ٦: ٥٠ المدرجة في المبحث ١٤ من هذا الكتاب.
- (٨) ٣٦١ راجع ٣٨٠-٣٨٣، ٣٩١، ٥٥٠، ٥٦٣.
- (٩) انظر، برديات أدبية اغريقية. تحرير دنيس ل. بيج D. Page.
- (١٠) (١٩٤٢-١٩٤١) السطور ١، ٨، ١٥ «تتضمن الشذرة واحدا وعشرين سطرا. وفي مقدمته لـ «أجامنون» لاسخيلوس الصادرة في ١٩٥٧ ص ٢٨ يذهب بيج على نحو محتمل تماماً الى القول بأن هذه المقولة تعبر عن رؤية اسخيلوس نفسه. لكنه يعتبر رؤية الشاعر تقليدية ومسطحة ويعتبر الشاعر نفسه «متديناً وتقياً» من «١٥» أما «بروميثوس» التي يبدو أنها تناقض هذه الرؤية فانه لا يأتي لها على ذكر.
- (١٠) ٣٧٧ سي: وإشارة سي هنا تعني ان الترجمة هي ل: د: ف. م كورنفورد F. Cornford.
- (١١) ايبان مهرطق. (١٩٦١) المبحث ٣٩.
- (١٢) «ورد النص الاصلي في عشرين شاعراً ألمانيا: مجموعة في لغتين» ترجمة وتحرير والتركاوفمان- ١٩٦٢ - راندوم هاوس.
- (١٣) ٣٨٩ سي - انظر ٤١٤، ٤٥٩.
- (١٤) ٣٨٦ سي، الاوديسة (١١-٤٨٩) الترجمة لنا.
- (١٥) ٤٣٣ سي - انظر ٤٤٣.
- (١٦) ٧٣٩ كل الترجمات المنقولة عن القوانين هي لجويت.
- (١٧) ٦٥٨ انظر الفقرة الأخيرة في المبحث الثاني أعلاه.

(١٨) ٦٦٠ انظر ٨٠١ وكذلك المبحث ١٥ أدناه .

الفصل الثاني

- (١) ٥١:٧، على سبيل المثال «فن الشعر» الفصل السابع ص ١٤٥١ م حيثما لا يشار الى ترجمة محددة فان المقتطفات من «فن الشعر» تنصرف الى ج. م. جروب. ولكنني في كل حالة راجعت كذلك ترجمة أس. هـ بوتشر S. Putter وأي. بايوتر A. Bywater وكذلك راجعت الصياغتين اللتين انجزهما جيرالد. الز G.Else وهما صياغة ١٩٥٧ المزودة بالحواشي وصياغة ١٩٦٧. وبين الفينة والفينة يدرج إلز، كتاب ١٩٥٧ ما لم يشر الى غير ذلك.
- (٢) إلز، ٣٦٠ وما بعدها، انظر بوتشر ٢.
- (٣) ١٩٥٧، ٩٦، والمقال الذي يأتي على ذكره ١٢٠، حاشية ٢١. انظر أيضاً ١٩٦٧، ٢٣، ٨٧.
- (٤) اليك عدداً محدوداً من الأمثلة «مستمدة من نورود Norwood» التراجيديا الاغريقية «أجاممنون» البطل، كليمنسترا، شخصية ثانوية، رسول، كساندرا، ممثل ثالث، حارس، أجاممنون، ايجيستوس، «أياس»: أياس، تيوس، أوديسيوس، تكميسا، بالاس أثينا، رسول مينيلوس، أجاممنون «انتيجونا» أنتيجونا، تيريزباس، يوربيديس، اسمينا، حارس، ثمون، رسل، كريون اوربما: انتيجونا، هيمون، اسمينا، حارس، تيريزباس، رسل كريون، بوربيديس «أوديب ملكاً»: نيوتوليمبوس، أوريستوس، تاجر، هرقل. «الباخوسيات» تيرس، أجافي، ديونيزوس، تيريزباس، كادموس، حارس، رسل.
- (٥) إلز، ١٩٦٧، ٥١ حاشية ١٣٥، ينقح النص ويجعله أوضح كثيراً. وهذه النقطة ليست لها أهمية في سياقنا.
- (٦) «ميتاثير» (١٩٦٣) «٥»، ويتكرر هذا الزعم في ص ٧٧، ١١٢.
- (٧) ليست لأي من الشعراء التراجيديين الثلاثة الكبار بفعل الرؤية التي يعتبرها أبيل شيئاً لا غنى عنه بالنسبة للتراجيديا، فيما يتعلق باسخيلوس أنظر الفصل السادس من هذا الكتاب، ولم يبحث أبيل يوربيديس، لكنه يزعم أن التراجيديا ونزعة التشكك أمران لا يتسق أحدهما مع الآخر. ولا يترك هذا لنا الا سوفوكليس الذي نجد في تراجيديته «أياس» صياغة قاطعة للرؤية المحددة التي يقول أبيل انها تميز «الميتاثير» عن التراجيديا: «اننا لا نعدو ان نكون أشباحاً أو دخاناً اثيريا» ص ١٢٥).
- (٨) الأدبيات التي تتناول المحاكاة أوسع نطاقاً من أن ندرجها هنا، وقد نجد اطلالات عامة مفيدة عند إلز ١٩٥٨ - ١٩٦٥ وماكيون ١٩٣٦.
- (٩) إلز، ١٩٦٧: «لأنه في هذه الاجزاء ليس محاكياً» (٦٥)
- (١٠) انظر كذلك «الطبيعة» ٢، ٨: ٩٩ م: «الفن يكمل بصورة جزئية ما لا تستطيع الطبيعة اتمامه».
- (١١) في صياغة إلز لعام ١٩٥٧: «الكوميديا، كما سبق لنا القول، محاكاة لشخصيات هامشية نسبياً، لا

تغطي مع ذلك المدى الكامل للنذالة وانما الجانب القبيح وغير الملائم الذي يعد ما يمكن السخرية منه أحد فروعه (١٨٣).

(١٢) انظر المبحثين ٤٢ ، ٥٩ من هذا الكتاب . وسيتم تطوير أفكاره الخاصة عن المحاكاة بصورة أكبر في المبحث ١٨ .

(١٣) إلز ، ١٩٦٧ « a more philosophical and serious business » .

(١٤) انظر كذلك إلز ، ١٩٦٧ ، ١٨ ، حاشية ١٥ .

(١٥) إلز ، ١٩٦٧ « and possesses magnitude » .

(١٦) جورج شتاينر « موت التراجيديا » (١٩٦١) ٨ .

(١٧) ١٦٣ .

(١٨) إذا كان موضوع لزوم الفعل وعدم تعديه له كل هذه الأهمية فقد ينضم المرء الى برونو سنيل B. Snell ١٩٢٨ في الحديث عن Angst ، لكن المعنى العادي لتلك الكلمة الألمانية أكثر ضعفاً ، والارتباطات التي أضفها كجور وهيدجر قد تزيد الأمر اختلاطاً .

(١٩) و . د . روس « أرسطو » ، (١٩٢٣ ، ١٩٥٩) ، ٢٧٣ ، وتناول الصفحات ٢٦٨ - ٢٨٠ « فن الشعر » .

(٢٠) Fucht und Mitleid هر ميس (١٩٥٥) وأعيد طبعه في عام (١٩٦٦) Antike und ge-genwart uber die Tragodie .

(٢١) Nachlese zu Aristoteles poetik ورد في : ١٦ - ٢٠ (١٨٣٣) .

(٢٢) جروب ١٥ .

(٢٣) انظر افلاطون « فايدروس » - ٢٦٨ . ورد في المبحث الثاني من هذا الكتاب .

(٢٤) من الواضح أن أرسطو لم يشدد على الحتمية لكنه استبعد العبث .

(٢٥) إن الثلاثية التي تشكل « سبعة ضد طيبة » المسرحية الحتمية هي وحدها التي تنتهي بكارثة .

(٢٦) « جونسون عن شكسبير : مقالات وملاحظات » تحرير والتر اليج - ١٩١٥ - ١٦١ .

(٢٧) المرجع السابق مباشرة ص ١٩٨ .

(٢٨) مؤلف : جرائم الحب لفيلترك « كاتب مأجور » ورد في : ماكيز دي ساد : « ١٢٠ يوماً في سدوم وكتابات أخرى » ترجمة وتحرير أو سترين وينهاوس ، وريشارد سيفر ، ١٩٦٦ ، ١٢٤ .

(٢٩) بوتشر : ٣١٧ - ٣١٩ . ليس السبب واضحاً فيما يتعلق باعتقاد إلز . ر . دودز Dodds أن « من

المؤكد على وجه التقريب (١) أن أرسطو كان يستخدم اصطلاح همارتيا هنا على نحو ما يستخدم اصطلاح همارتيا في « الاخلاق » (١١٣٥ ل ١٢) وفي « الخطابة » (١٣٧٤ ل ٦) ليعني اساءة وجهت في إطار جهل حقيقة مادية ما ، وبالتالي فانها تخلو من Poneria أو Kakia (أو الخسة والشر) « حول

إساءة فهم «أوديب ملكا» في «اليونان وروما» ١٣ (١٩٦٦) ٣٩ وبينما يناسب هذا التفسير «أوديب» ويوضح دودز كيف أنه يمكن كذلك ان يناسب تيستيس - ويعزز مقاله وجهات نظري حول العديد من النقاط «فاني اعتقد أنه من قبيل التجاوز في القول ان هذا التأويل «مؤكد على وجه التقريب» . (٣٠) التحليل التالي، ٢، ١٣، ٩٧ ب .

(٣١) ترجمة هـ. راخام H. Racham لويب كلاسيكال ليراري .

(٣٢) انظر على سبيل المثال ترجمات شيكاغو لختام «انتيجونا» (١٣٥٠) ونهاية المشهد الاول من تراجيديا «أياس» (١٣٣) . في «انتيجونا» تنظم اليزابيث فيكون ترجمة جيب النثرية بأكثر مما تترجم نص سوفوكليس شعراً وتتحدث عن men of pride بينما يستخدم سوفوكليس لفظ hyper au-cham الذي يعني over bearing أي مستبد أو متخطرس . ولفظ Auchoe يعني يتفاخر أو يتباهى بينما لفظ hyper aucher يعني يتفاخر أو يتباهى على نحو مبالغ فيه . وفي «أياس»، ١٣٣ تقول أثينا: «إكرهوا الاشرار Ka Rous» أما جون مور فيقول على لسانها «إكرهوا المتفاخرين بانفسهم The proud» .

ومن بين المعاني المعجمية للفظ onkon الوارد في «أياس»، ١٢٩، الكبرياء، لكن مور لا يصادف هذه الكلمة ولا يصادفها جيب كذلك «والاخير يترجمها على نحو صحيح في البيت (١٣٣) ويستخدم سوفوكليس كلمة onkos في «التراقيات» البيت ٨١٧، وفي «أوديب في كولونا» البيت ١١٦٢ و ١٣٤١ pride وكلمة لا تعطي أي معنى على الاطلاق في أي من هذه المواضع . (٣٣) كلمة Hybris والكلمات المماثلة Hybristes . Hybrisein . Hybrinein ترد خمس مرات في «الاخلاق» وأربع عشرة مرة في كل من «السياسة» و «الخطابة» لأرسطو، ولم يحدث في أي من هذه الامثلة الثلاثة والثلاثين ان استخدمت ترجمات أكسفورد من تحيرو . د . روس كلمات pride أو proud وانما استخدمت كلمات ، inso lence ، outrage ، insult ، wanton ness ، في غالب الاحوال، وفي الاخلاق ١١٢٤ أ توضع hybris موضع المفارقة مع insolencemegalo (Pride)psychia .

قليلة هي المرات التي تزامت فيها عمليات إساءة الفهم فيما يتعلق باسخيلوس وسوفوكليس في صفحات معدودات على نحو ما حدث في مؤلف روبرت باين «التجبر: دراسة في الكبرياء» (١٩٦٠) ٣١-٢٠ .

(٣٤) ٨٠٩ وما بعدها، ترجمة شيكاغو بقلم اس . جي . بينا رديت .

(٣٥) يشدد فيرز جايير على المقارنة السابقة «paideia» (١٩٣٩) ١٦٨، ٤٤٢، رقم ١٨، ٢٥٧،

٨٤ . الاخيرة في هـ . ج . ليدل ور . سكوت «معجم اغريقي - انجليزي» (١٩٦١) الذي يعطي المعاني الواردة في النص أعلاه .

- (٣٦) الدين في اليونان وروما (١٩٥٩)، ٢٩ .
- (٣٧) سوفوكليس (١٩٥١)، ٢٥٤ رقم ٢٣ . ويستطرد: «لا يقدم يوريبديس في هيبوليتوس ٤٧٤ تعريفاً، وإنما توسيعاً مقصوداً لنطاق الاصطلاح . . . ويناقض المقتطف الوارد في المتن ضمناً عبارة جايير في ١٦٨ عن المعنى الاخير للهايبريس . وما يعيننا على أي حال هو التراجيديا الاغريقية، وبدلاً من الاعتماد على المصادر الثانوية ستمحص النصوص .
- (٣٨) ٨٠٨، ٨٢١ وتلك هي المرات الوحيدة التي ترد فيها الكلمة في هذه المسرحية .
- (٣٩) في المسرحيات السبع الباقية يرد الفعل حوالي اثني عشر مرة، فيما يرد اصطلاح هايبريس بصورة أقل بينما لا يرد اصطلاح hybrisma على الاطلاق وترد الصفة hybristes ثلاث مرات .
- لدراسة «الهايبريستيس عند هوميروس» انظر حاشية هـ . ج روبرتسون في سي . جي (١٩٥٥) . ٨١
- وفيا يتعلق بالاصطلاحات المرتبطة بها عند سوفوكليس انظر المبحث ٤٠ من هذا الكتاب .
- بعد الانتهاء من مسودة هذا الكتاب وجدت أن ريتشموند لا تيمور قد هاجم اساءة الفهم الرائجة للهايبريس في «نماذج القصة في التراجيديا اليونانية» (١٩٦٤) ٢٢ وما بعدها وحواشي ص ٨٠ وما بعدها . وصفحاتنا تكمل بأكثر مما تزودج بعضها مع البعض الاخر . ويبدو انه من الجدير بالذكر أنه لا يجد أي اثر لسوء الفهم الحديث للهايبريس قبل ١٨٣٨ : كارل ليهز *Jerstellung der Griechen ueber den Neid der Goether und die ueberhebung Hybris* (١٨٥٦ ط ٢، ١٨٧٥ ط ٣) - ue- ular Aufsatz aus dem Aeter thum ber hebuny والنصف الثاني من المقال يحمل العنوان الفرعي *ueberhebung Hybris* ص ٨٦ . وعلى الرغم من أن لا تيمور لا يلاحظ هذا فان كلمة *ueber he buny* ليست خاطئة مثل كلمة *pride (stolz)* .
- (٤٠) ١٠٢٩ ومرتان في ٨٨٣ .
- (٤١) أياً كان ما يعنيه الاتيان المزدوج على ذكر الهايبريس من قبل الجوقة في ٨٧٢ في السياق فمن المؤكد ان سوفوكليس لا يشير الى أن دمار أوديب يرجع الى كبرائه . ودون استباق التحليل التفصيلي لهذه التراجيديا الذي سيرد في الفصل الرابع قد يكون بوسعنا ان نشير الى تراجيديات سوفوكليس الثلاث الاخيرة . فالكترا الفخور تنتصر ، وفيلوكتيتيس ليس لديه ما يستدعي به تعاطفنا الا كبرياءه، وهو لا يلقي حتفه بسبب الكبرياء ، وفي المسرحية الاخيرة للشاعر يتبدى أوديب أعظم كبرياء مما كان عليه في «أوديب ملكاً» ويرفع الى عليين .
- (٤٢) ٢٢، ٦١٣، ٧٩٠، ٩٧٤، ٨٨١ . والمرة الوحيدة التي لم تذكر بعد من مرات ورود كلمتنا الثلاث في أنتيجونا (الفعل يرد في ٨٤٠) مشابهة، فالبطلة تتهم الجوقة بهجرها بالسخرية منها والكبرياء تغيب عن الصورة تماماً .

- (٤٣) ١٩٦٠، ٣٠٤، ٩٧١، ١٠٦١، ١٠٨١، ١٠٨٨، ١٠٩٢، ١١٥١، ١٢٥٨.
- (٤٤) ترجمة دينس بيج، ١٣٤. إن مقدمته مضللة في تأكيدها على تضحية أجامنون بإفيجيانيا.
- ويذهب بيج إلى المجادلة، في مزيد من الاسهاب ويكثر من التكرار، بأن اسخيلوس يخرج عن السياق ليحدثنا بأن أجامنون لم يكن لديه بديل آخر (٢٣-٢٩-٣٢) لكن المرء يخرج على وجه التقريب بانطباع قوامه أنه باستثناء هذه الفعلة التي وقعت قبل عقد من الزمان، فإن الرجل عاش حياة لا تثيرب عليها. ومع ذلك فإن اسخيلوس يعد خشبة المسرح بحيث أنه ما أن يظهر الملك عليها حتى نكاد نشم رائحة الدم والدخان والتمرد. ولسوف نعود إلى شخصية أجامنون في البحث ٣٩ من هذا الكتاب.
- (٤٥) سنعود إلى هذه المشكلة في البحث ٤٢ من هذا الكتاب.
- (٤٦) في بعض الأحيان لا يدور الجدال حول هذا، وإنما يؤخذ باعتباره أمراً مسلماً به، هكذا يقول أ. م. كويتون عن أرسطو في ندوة تحت عنوان «التراجيديا»: «في البداية يبدى استعداداً للسماح للعقدة بأن تنطلق من البؤس إلى النعيم وكذلك من النعيم إلى البؤس: لكنه في النهاية يدافع عن نهايات يوربيديس المتضمنة للشقاوة باعتبارها أوفر حظاً من التراجيديا... والباقي المقبول والمستنير من صيغة أرسطو اذن هو أن التراجيديا ينبغي أن تكون عرضاً لمجموعة واحدة ومترابطة عقلايا من الاحداث تتضمن محنة وعذابا وتنتهي بكارثة» (الجمعية الأرسطية المجلد الملحق ٣٤ (١٩٦٠) ١٥٥) وتنتقد روبي ميجر في ردها معالجة كويتون لأرسطو لكنها لا تخطيء هذه النقطة.
- يقول موريس ويتز في البحث الطويل الذي عقده عن أرسطو في مقاله الموسوم بـ «التراجيديا» الوارد في «الموسوعة الفلسفية» (١٩٦٧) إنه وفقاً لما يقوله أرسطو «كل تراجيديا هي محاكاة للانتقال من النعيم إلى الشقاوة» (٧، ١٥٦) ويتحدث ديفيد جرين، ١٩٦٧، في مناقشته لـ «فيلوكيتيس» عن «الخاتمة السعيدة، التي يستنكرها أرسطو عامة باعتبارها لا تناسب التراجيديا» (١٣٧).
- (٤٧) «فن الشعر لأرسطو: معناه وقيمه» (١٩٦٣)، ١٠١.
- (٤٨) نجد الفقرة الأولى في «نوعيات حديث المائدة للمرحوم صمويل تيلور كولريدج» (١٨٣٥) ١، ١٨٢ تحت تاريخ الثاني من يوليو ١٨٣٠، أما الثانية فهي في «رسائل غير منشورة لصمويل تيلور كولريدج» تحرير إيرل ليسلي جريجز، ٢ (١٩٣٢)، ٢٦٤، في رسالة تحمل تاريخ الرابع عشر من يناير ١٨٢٠. ولم يقض هذا الغرور على نقد كولريدج.

الفصل الثالث

- (١) باختصار يمكن القول بأنه من بين مسرحيات اسخيلوس وسوفوكليس الأربع عشرة الباقية فإن هناك ثماني مسرحيات يمكن قراءتها على خير وجه دون أي إصرار على العثور على بطل تراجيدي.
- لإسخيلوس: «الفرس»، «الضارعات»، «اجامنون»، «الصفاحات» لسوفوكليس: «أياس»، «انتيجونا»، «التراقيات»، «فيلوكيتيس». أما في المسرحيات الست المتبقية فإن الفعل يدور حول بطل

مفرد، ولكن أورست في «حاملات القرايين» والبطلين في مسرحيتي سوفوكليس «الكترا»، «أوديب في كولونا» لم يقصد بهما بوضوح أن تكون لهما اسقطات تراجيدية. وذلك يترك لنا «سبعة عند طيبة»، «برومثيوس» لإسخيلوس وكذلك «أوديب ملكاً» لسوفوكليس. وأي قراءة تحاول تفسير هذه التراجيديات الثلاث من خلال السقطات التراجيدية تتضمن قدراً كبيراً من التعسف. وعلاوة على ذلك فإن ثلاثيات اسخيلوس كانت فيها يبدو تنتهي كقاعدة عامة نهاية سعيدة، ومن بين تراجيديات سوفوكليس السبع الباقية فإن ثلاث تراجيديات فحسب هي التي تنتهي بمحنة.

(٢: ١) so fuhlt man Absich und man ist uerstimmt يقطف بصورة ثابتة على

وجه التقريب كالتالي:

Man merkt die Absicht und man wird verstimmt

(٣) والتر كاوفمان - «الدين من تولستوي الى كامو» (١٩٦١)، ٦ تجري مناقشة الرواية بصورة أكثر

اكتمالاً في ٢ - ٨.

(٤) لمناقشة تفصيلية انظر مساهمتي حول «الادب والواقع» في «الفن والفلسفة: ندوة: تحرير سيدني هوك ١٩٦٦.

(٥) مدرجة في «من شكسبير الى الوجودية». ويركز الفصلان اللذان يدوران حول ريلكه (١٢)، (١٣) في ذلك الكتاب كلية على البعد الثالث.

(٦) هكذا لم يقدم هـ. دكيتو بادراج فصلاً موجزاً عن «فلسفة سوفوكليس» في كتابه الموسوم «التراجيديا الاغريقية» فحسب وإنما أعقب ذلك أيضاً بكتيب بعنوان «سوفوكليس: كاتب الدراما والفيلسوف» ومن المؤكد أن هذا العنوان مضلل، فلم يكن سوفوكليس سارتر عصره.

(٧) قال كوليردح في «سيرة حياة أدبية» أنه «لم يغد انسان شاعراً عظيماً قط دون أن يكون في الوقت نفسه فيلسوفاً متعمقاً» (١٨١٧) الفصل الخامس عشر، المبحث الرابع.

الفصل الرابع

(١) حاول توماس جولد التصدي لهذا الاعتراض في نهاية مقاله الضافي (١٠٠ صفحة) حول «براءة أوديب: الفلاسفة في حديثهم عن أوديب ملكاً» في «أريون ٤: ٣، ٤: ٤، ٥: ٤» والفيلسوفان الوحيدان اللذان تمت مناقشتها هما أفلاطون، الذي لم يأت على ذكر هذه المسرحية قط، وأرسطو الذي يتصدى جولد لمناقشة مفهومه الخاص بالمهارتيا بالقول ببراءة أوديب: «من هنا فإنه من الواجب تجاهل أرسطو، ويتعين قراءة أوديب باعتبارها تراجيديا قدرية، ولكن تبقى لنا مع ذلك المشكلة المتمثلة في أن مثل هذه المسرحية مؤثرة على هذا النحو البالغ» (٧: ٥٢٣) غير أنه عند هذه النقطة لا تبقى الا صفحتان، واجابة جولد، شأن مقاله بأسره، أبعد ما تكون عن الوضوح. غير أنه يطرح، فيها يبدو، نقطتين شديديتي التميز.

«الفلاسفة . . . يريدوننا أن نتحمل وقر ضروب فشلنا . حقاً إن آباءنا ومعلمينا قد حدثونا بالكثير عن هذا الامر عينه . . . » إذا كان القدر يمكن ان يلحق الدمار برجل برىء فإننا قد لا نستحق أي لوم عن إخفاقاتنا . وتلك نقطة جيدة، ولكن من المؤكد أن هذا ليس هو السبب في أن «أوديب ملكا» تؤثر فينا بمثل هذا العمق، ففيما نحن نطالعها أو نشاهدها لا نحس بذلك القدر الهائل من الارتياح . وإذا كانت تلك هي النقطة التي شاء الشاعر أن يبلورها من خلال عقدته فإن المرء قد يشعر بالميل إلى الحكم على هذه المسرحية بالفشل .

تبدو نقطة جولد الثانية متمثلة في أن المسرحية «تسمح لنا بأن نحيا عبر أمور أبقيناها طويلاً بعيداً عن ادراكنا الواعي» الأمر الذي ينقلنا إلى فرويد . لكن أياً من هاتين النقطتين لا يميز على نحو مناسب بين الاسطورة القديمة وعقدة سوفوكليس .

فيما يتعلق بـ «براءة أوديب» يعتبر إ. ر. دودز ذلك أمراً متماشياً تماماً مع مفهوم أرسطو عن المهارتيا (تم إيراد تفسير دودز لذلك في الحاشية ٢٩ في المبحث ١٥ من هذا الكتاب) ويشير إلى أنه «لإيراد أعمال حديثة فحسب في اللغة الانجليزية فإن كتب وايتمان، وأدلوك، لينرز، أهرنبرج، نويس وكيركوود . . . تتفق جميعها حول البراءة الاخلاقية الجوهرية لأوديب» (١٩٦٦، ٤٢) . ويوافق دودز على ذلك، وكذلك أوافق عليه بدوري .

٢) فرويد «Aus den Anfangen der psychoanayse» (١٩٥٠) .

٣) Die Traumdeutung (١٩٠٠)، ١٨١، الاعمال الكاملة ٢، ٣ (١٩٤٣) ٢٦٩ .

٤) يعد كتاب برنارد نويس «أوديب في طبية» (١٩٥٧) من أفضل الدراسات الحديثة لهذه المسرحية ، ويشار به على الغلاف الخلفي للطبعة الورقية الغلاف المنقحة الصادرة في ١٩١٦ بسبب «وعيه بفرويد» وكتاب «تفسير الاحلام» يقتطف حقاً بصورة مطولة في ص ٤ في ترجمة لا يعتمد عليها بصورة مشثومة . وكنتيجة لذلك فإن نويس يعتقد أن فرويد هو بطل وجهة النظر التي هاجمها فرويد في الحقيقة القائلة بأن «أوديب ملكاً هي تراجعياً قدرية (وأن) ارادة البطل ليست ارادة حرة» (٥) . - على الرغم من الجملة التي تشير إليها الحاشية الماثلة بين أيدينا . ورغم أن الترجمة التي يقتطفها تؤدي معنى هذه الجملة بصورة صائبة وصحيحة، فإن بروفور نويس ضللت ترجمته خاطئة في موضع سابق .

إن ارادة أوديب هي على نحو ما يراها فرويد حرة - أو مقيدة - تماماً كإرادته هو . وفيما يتعلق بمشكلات الجبرية، فقد كان، فيما اعتقد، مرتبكاً قليلاً، شأن معظمنا، لكنه لم ينكر على أوديب المتطلبات الجوهرية «بالنسبة لدراما مثيرة للاهتمام» لارادة ومسئولية انسانييتين متحررتين - بأكثر مما أنكر مسئوليته الخاصة . وفي الحقيقة أن توحده الذاتي مع أوديب كان ممتدداً، وعلى الرغم من ان نويس لا يجافي الصواب بإشاراته إلى الحقيقة القائلة بأن «مناقشة فرويد» - «لأوديب» «لا تستحق الانتقادات

- التي أهدرها العديد من الباحثين التقليديين « (١٩٧) فان تصديه الخلافي يستند كذلك إلى سوء فهم .
 (٥) إرنست جونز «حياة واعمال سيجموند فرويد» ١ (١٩٥٣) ٣٦٠
 (٦) إرنست جونز «مشكلة هاملت وعقدة أوديب» (١٩١١)، «هاملت وأوديب» (طبعة منقحة - ١٩٤٩ - عن الاصل الانجليزي بعنوان مختلف - ١٩١٠).
 (٧) إريك فروم - «اللغة المنسية» (١٩٥١) لمناقشة أكثر تفصيلاً أنظر كتابي «نقد الدين والفلسفة» ١٩٥٨ - (١٩٦١) المبحث ٧٧.

(٨) للاطلاع على اسمائهم راجع أوتورناك Das Anzest - Motive in D ichtung und sage (١٩١٢) ٢٣٥ . وهذا الكتاب معروف بصورة أقل في العالم الناطق بالانجليزية بالمقارنة بكتاب إرنست جونز «هاملت وأوديب» ، لكن تطويره وتطبيقاته لافكار فرويد أكثر إثارة للاهتمام بها لا مجال معه للمقارنة .

- (٩) سويتونيوس «حياة يوليوس قيصر» الفصل السادس والخمسين . .
 (١٠) المرجع نفسه الفصل السابع .
 (١١) حول هذه النقطة ، أي أن «في التو» مقصودة (كما في صياغة لويب التي رجعت إليها جنباً الى جنب مع ترجمات اخرى عديدة في انجاز ترجمتي الخاصة) راجع و . هـ روتشر - Ausfuhrliches Fexi- kon der griechischen und romnische Mythologie المادة الضافية المعقودة عن «أوديب» ٧٠١ .

(١٢) «الاعمال والايام» ١٦٣ : «عند طيبة ذات البوابات السبع ، حينما حاربوا من أجل قطعان أوديب» قد تكون الاشارة الى المعركة التي سقط فيها أوديب حسبما تقول «اللياذة» .
 (١٣) الشذرة ٢٤ عند هزيود . «الاناشيد الهوميروسية والهوميروكا» ترجمة هيو ج . ايفلين - وايت ، ليوب ، ١٩١٤ ، طبعة منقحة ١٩٣٦ ، ١٧٢ . انظر الشذرتين ١٩٩ ، ٩٩ يقال إن أدراسستوس كان الوحيد من بين ال «سبعة ضد طيبة» الذي ظل على قيد الحياة بعد الهجوم على المدينة ، وكانت ارجيا زوجة بولينيكيس .

(١٤) بوسانياس ، ١٥ ، ٥ ، ١٠ إذا حكمنا من خلال هوميروس ، فإني لا أعتقد أن أوديب قد أنجب أطفالاً من جو كاستا . وقد كانت ايروجانيا هي التي انجبت له الابناء على نحو ما يوضح بجلاء مؤلف الملحمة الموسوعة «الأوديبية» المرجع نفسه ص ٤٨٢ أنظر الحاشية رقم ١٨ اللاحقة لمزيد من المناقشة .

(١٥) شوليوم عن فينيقيات يوربيديس ، ١٧٥٠ : نفسه ص ٤٨٢

(١٦) الاناشيد الفوثاوية ، ٤ ، ٢٦٣ .

(١٧) الاناشيد الاوليمنية ، ٢ ، ٣٨ - ٤٠

١٨) روتشر، ٧٢٧ يعتقد ذلك ويورد «سبعة ضد طيبة» ٩٠٦، ١٠١٥، انظر كذلك ٧٥٣ كارل روبرت «أوديب» (١٩١٥) ١، ١١٠ يذهب الى القول بأن ايروجانيا لم تكن زوجة أوديب الثانية وربما كان هذا الاسم هو اسم ثان لجوكاستا. ويبدو طرحه غير مقنع في ضوء ما قاله بوسانياس (أنظر الحاشية رقم ١٤ أعلاه) واقاراره هو بأنه في «الطيبة»، «اللاوديسة» عاشت ايروجانيا فييا يبدو وحتى رأت مقتل ولديها أحدهما على يد الآخر (١٨٠) «سي جيب» سوفوكليس: المسرحيات والشذرات في المجلد الذي يحمل العنوان «أوديب ملكا» الطبعة الثالثة ١٨٩٣، ١٥ يعزو «أقدم صياغة معروفة تثير قضية زواج جوكاستا من أوديب الى فيريسيديس اللاثير سي الذي ازدهر حوالي ٤٥٦ ق. م أي بعد اسخيلوس بقليل، لكن جيب يقول في ص ٢٦: «يتفق اسخيلوس وسوفوكليس ويوريديس في سمة لا تنتمي الى أي من الصياغات الموجودة قبلهم، فجوكاستا، وليست ايروجانيا، هم أم اتيوكليس وبولينيكيس وانتيجون واسمينتا».

طالما أن صياغة هوميروس مقبولة فليس من الممكن أن تكون جوكاستا أم الاطفال الاربعة (١٩) روتشر، ٧٢٨.

٢٠) أنظر: نوks، ١١٨٢ - ١٨٤، ٢٦٤، ولكن تلك ليست على نحو ما يطرحها «توريات»: فليس فيها ما هو طريف، وإنما هي مثيرة للفرع.

(٢١) وتصادف الاشارة الادبية الاقدم الى الهولة في «ثيوجونيا» هزيبود، ٣٢٦، حيث لا يرد ذكر لأوديب أو للفرز، روتشر، ٧١٥، يلاحظ ان العديد من المثقفين والباحثين الى أن هيردوت لم يكن يعرف بوضوح وجود أي صلة بين الهولة وأسطورة أوديب، ويذهب روبرت، في الفصل الثاني الى القول بأنه في الصياغة الاصلية قام أوديب بقتل الهولة دون أن يحل للفرز أولاً.

(٢٢) «فكرة المسرح» (١٩٤٩ - ١٩٥٣) ٣١. نوks، ١٨٢ ورقم ٦٨ عن ٢٦٣ يبدو أنه يقبل هذا الطرح. وربما كان البيت ١٠٣٢ يعبر حقاً عن افتراض الرسول أن من الضروري وجود آثار جرح عند أوديب ويمكن حمل البيتين ١٠٣٣، ١٠٣٥ على انها يحملان هذا الافتراض - لو لم يكن هذا من شأن جعل الايات ٧١٧ وما بعده غير مفهومة. ولما كان أي من البيتين ١٠٣٣ و ١٠٣٥ لا يتطلب مثل هذه القراءة، فمن الجوهرى حقاً أن سوفوكليس يجلب التعرف دون أي اعتماد على علامات جثمانية. وما يزيل الشك الأخير عند جوكاستا هو البيت ١٠٤٢ - وليس أي أثر لجرح أو عرج - بينما لا يزال يتعين على أوديب أن يرى الراعي الذي قدمه للرسول لوسائله ويستعيد الماضي خطوة فخطوة ١٠٣٣: «لم نتحدث عن هذا الشر القديم؟» (لفظ kakon هو الاصطلاح العام لكل ما هو سيء) و «العار»

(oneidos) في البيت ١٠٣٥ ليس علامة ظاهرة وانما هو يتم ايضاحه بصورة كاملة في البيت ١٠٦٢.

(٢٣) لمناقشة كاملة انظر: برنارد نوks «تاريخ أوديب ملكاً» م. ج. ل ٧٧ (١٩٥٦) ١٣٣ - ١٤٧.

(٢٤) انظر: جيب، ٣٠ والمقال المعقود عن فيلوكليس في «قاموس أكسفورد الكلاسيكي» (١٩٤٩)

- ولا يذكر أي منها أن مسرحياته المائة تتضمن تراجيديا عن أوديب . وهذا ما يذكره رانك ، ٢٣٥ ،
الذي لا يلاحظ مع ذلك الهزيمة التي لحقها فيلوكليس بأوديب سوفوكليس .
(٢٥) روتشر ، ٧٣٣ ، يدافع عن هذا ، أما روبرت ، ١ ، ٣٥٠ ، فيقف ضده .
(٢٦) راجع : المجلد الذي عقده جيب عن «انتيجونا» (الطبعة الثانية ، ١٩٨٩) ١٩ الحاشية عن البيت
٥٠ .
(٢٧) جيلبرت نورود «التراجيديا الاغريقية» (١٩٦٠) ١٤٩ .
٢٨ voetesungen uber die geschichte der phitosophie samtliche werk تحرير
هرمان جلوكنر ، ١٨ (١٩٢٨) ١١٤ .
(٢٩) ٨١١ ، أنظر : ١٧٧ .
(٣٠) أنظر : على سبيل المثال الايات الاول وما بعده ، ١٢١ وما بعده ، ٢٨٣ وما بعده ، ٢٩٦ وما
بعده ، ٩٤٣ وما بعده .
(٣١) راجع : نوكنس ، ١٩٥٧ «من الواضح أن أوديب رجل عظيم للغاية» (٥٠) «يمثل أوديب عظمة
الانسان» (٥١) .
(٣٢) بنيت هذه الفقرة والتي تليها على أساس «إيمان مهرطق» (١٩٦١) المبحث ٨٣ .
(٣٣) على الرغم من هذا ، فإنه مما يثير الاهتمام أن جون جونز يقول عن سوفوكليس : «لقد فتنه العمى ،
وثمة سبب يدفع الى الاعتقاد بأن هذا الاهتمام الذي يبدو بالغ الوضوح في المسرحيات الباقية كان مائلاً
كذلك في عدد من المسرحيات المفقودة (١٩٦٢ - ١٦٧) .
(٣٤) روبرت ، ١ ، ١٩١ . راجع : أ . جي . أ . والدوك - «سوفوكليس الكاتب الدرامي» . (١٩٥١) ،
(١٩٦٦) ١٤٤ . «من الغريب أنه قام بحل اللغز» . إن استهتار والدوك الحاد تسبقه سطحته المبهجة :
شخصية أوديب «ليست محددة على نحو بالغ الوضوح» (١٤٤) «أنه ليس شديد الفطنة» (١٤٦) ولكن
المؤلف في المقام الأول يعارض ما يسميه بأساليب «تهريب الالهية» الى «أوديب ملكاً» وأي «محاولة
لإثبات أن ذلك العمل هو عمل شمولي حقاً» (١٥٩) «ليس هناك معنى في أوديب ملكاً . هناك
فحسب رعب المصادفة . . . فالموضوع إذن ليس شمولياً . ان موضوع «لير» هو موضوع شمولي ، لكن
ما تستند اليه أوديب ملكاً هو ركام مخيف من المصادفة» (١٦٨) . وعلى الرغم من هذا ، فإن والدوك
يعجب الى حد كبير بهذه المسرحية من أجل عقدها .
(٣٥) من الغريب أن الزعم بأن «أوديب ، إن صح التعبير ، هي تحليل تراجيدي فحسب» - eine tra-
gische Analysis - نجده في رسالة بعث بها شيللر الى جوته في الثاني من اكتوبر ١٧٩٧ .
(٣٦) «الملك لير» ، ٤ ، ٢ .
(٣٧) عبارة جيلبرت نورود : أنظر الحاشية ٢٧ أعلاه .

- (٣٨) ٢٠١ في الخاتمة ترجمة سي . فورستر سميت في لويب . .
- (٣٩) ١٤٧، ٤٧، ٥٤، حيث يعقب توسيديس ساخراً على العرافين فيما يتعلق بالوباء، ٤، ٢٦، حيث يتحدث عن «المثال الوحيد الذي بررت الحادثة فيه موقف أولئك الذين يؤمنون بالعرافين» انظر كذلك ٥٠، ٧.
- (٤٠) يقول جيلبرت موراي، الذي ألف كتاباً رائعة حول كل من اسخيلوس ويوريديس، لكنه لم يكن يقدر سوفوكليس كثيراً: إن تيريزياس «يقبل على الملك وقد عقد العزم بصورة مطلقة على الا يفشي السر الذي كتمه طوال ستة عشر عاماً ثم يفشيه - لماذا؟ من جراء غضب يستعصي على كبح الجراح، لأن الملك أهانه. ومن شأن عراف عجوز يأتي هذا أن يكون عاراً على مهنته، لكن سوفوكليس فيما يبدو لا يحس بهذا» وهذا صحيح تماماً، اللهم الا فيما يتعلق بالكلمات الثماني الاخيرة، التي لا تقوم على أساس النص وانما على أساس المفهوم المسبق لموراي الذي يتعذر الدفاع عنه، والقائل بأن سوفوكليس يتميز عن الشعاعين العظميين الآخرين بـ «نزعة مثالية تقليدية معينة» (أدب اليونان القديمة ٢٤٠) بل أنه يتهم سوفوكليس بـ «تبلد معين في الخيال الأخلاقي» (٢٣٩) ووجده بالمقارنة مع اسخيلوس «الانسان الادني شأنًا في الفنان الاعظم» (٢٣٩) غير انه من الواضح من السياق أن التهم ليس مقصوداً حينها يختتم موراي بقوله: إنه يفتقر الى نيران العناصر عند اسخيلوس وشجاعة التأمل والتعاطف المزاوغ عند يوريديس. وكل شيء اخر يمكن أن يقال عنه يتعين أن يكون اعجاباً صريحاً (٢٤٠).
- (٤١) راجع على سبيل المثال ٣٤٦ وما بعدها، ٤٧٩ وما بعدها، ٥٨٨ وما بعدها.
- (٤٢) يقول جولد على سبيل المثال: «يعد الوباء أحد ابتكارات سوفوكليس في قصة أوديب. والنتيجة الرئيسية لهذا التجديد الذي أدخله هي زيادة دور الآلهة في الفعل وبصفة خاصة أبوللو (٤، ٥٨٦). يقول ليو أيلين L. Aylen في كتاب بني على أساس أطروحة لنيل درجة الدكتوراه من جامعة بريستول باشراف كيتو، دون التفات الى ورطة أوديب: «إنها مسرحية عن الافراط العقلي في الثقة. وأوديب يفشل لأنه يعتقد أنه يعرف» (التراجيديا الاغريقية والعالم الحديث» ١٩٦٤، ٩٣) وايلين شديد التحرز في طرح مثل هذه الملاحظات من نوعية ان جورج شتايز «لا يمكن أن يكون قد قرأ» الأورستية وأوديب في كولونا» (٦) لكنه هو نفسه يقول عن اسخيلوس: «بعد موته (في ٤٥٦ ق. م) قدر له أن يظل متمتعاً بشعبية بالغة الى حد أنه بعد ثلاثين عاماً، وفي ٤١١ (١) كان بمقدور ارسطو فانس أن يكتب «الضفادع» (كتبها في الواقع في ٤٠٥) وعقدة «الضفادع» بكاملها تعتمد على الموت الذي حل بيوريديس حديثاً (في ٤٠٦). غير أنه قد يكون من قبيل التسرع أن نفترض أن المؤلف قد أعطى لنفسه فكرة صحيحة عن أوديب، فمفهوم «الافراط العقلي في الثقة» من جانب أوديب مستمد بوضوح من كيتو (انظر «التكون» ٢٣٦). وكذلك الحال بالنسبة للفكرة القائلة بأن كريون هو مثال للتواضع. وبينما لا يعد كريون شيئاً في هذه المسرحية على نحو ما هو في مسرحيتي سوفوكليس

الآخرين عن طيبة، فإن هذه المقابلة بين أوديب وكريون غير محتملة بالمرّة. وقد اقترب كارل روبرت من الحقيقة على نحو يفوق ذلك كثيراً حينما ذهب إلى القول بأن كريون في «أوديب ملكاً» هو «بطبيعته وعلى نحو جوهري شخص مادي النزعة مستريح لزعته تلك». وقد وصف وليام فيتز كريون بأنه «يرقى في عين نفسه Self righteous (انظر روبرت ٢٢، ١، ٢، ٢٥٨) انظر فيما يتعلق بوجهة نظر ايلين وكيوتو كذلك المبحث ١٥ من هذا الكتاب حول التجبر والكبرياء.

(٤٣) ٢٠٩، راجع كيتو «الشكل والمعنى في الدراما» (١٩٥٦، ١٩٦٠) ٢٠٠. وقد عقد كيتو كذلك مبحثه حول هذه المسرحية في كتابه «التراجيديات الاغريقية» (١٩٣٩)، طبعة منقحة من اصدار دوبلداي أنكور بوكس - دون تاريخ إصدار) ص ١٤٢ وما بعدها. «التكون» أكثر إيغالاً في الخلاف من الكتابين الآخرين، ولكنه يتعد عن الصواب بين الحين والآخر. على سبيل المثال فإن كيتو يجافيه الانصاف إلى حد كبير بالنسبة لكتاب جون جونز الملهم الموسوم بـ «أرسطو والتراجيديات الاغريقية» (١٩٦٢) الذي يسمّى في مقتطفاته (٥) ويسمى في تقديمه (٦) بالتجاوز المرح الذي قد يصدر عن صحافي (وهو يورد عنوان كتاب جونز بصورة غير صحيحة كذلك).

(٤٤) إن الخوف كذلك يعجل بشعوره بالغضب.

(٤٥) «مسئولية الكاتب» (محاضرة في جامعة السربون في ١٩٤٦ في أول اجتماع عام للميونسكو) في «الرؤية الخلاقة: كتاب أوربيون محدثون يتحدثون عن فنهم: «تحرير هـ. م بلوك وهـ. ساليانجر» (١٩٦٠).

(٤٦) الجمهورية ٦٠٢، ٤٧٩. راجع: كورنفورد، ٣٣٣ حاشية ١.

(٤٧) راجع: المناقشة التفصيلية لمفهوم التجبر في المبحث ١٥ من هذا الكتاب.

الفصل الخامس

(١) اثنايوس - «الديابنوسفسطاينيون» ٨، ١٣٤٧. راجع: جيلبرت موراي - «اسخيلوس» (١٩٤٠، ١٩٦٢) ص ١٦٠ وما بعدها.

(٢) هوميروس - «اللياذة» ترجمة! . تي. ريو، ١٩٥٠، ١٣.

(٣) ٩٦: ٥، ١٥٥ أي ترجمة ريو ص ٩٦، النشيد الخامس، البيت ١٥٥، من سوء الحظ أن ريو لا يشير إلى ترقيم الأبيات.

(٤) ٣٣٩: ١٨، ١٠٥، ٤١٩، ٢٣: ٢٧٥.

(٥) ١١٤: ٥، ٨٢٥ وما بعده، ٣٩٠: ٢١، ٣٩١ وما بعده.

(٦) توسيديدس، ٢: ٣٩ (ترجمة جويت).

(٧) ٧٢، ٣، ٣، ٣٠، هنا ولمرة واحدة يوسع ريو نطاق العبارة فتغدو «لكن زيوس لم تكن لديه بعد نية إقرار السلام».

- ٨) الكلمات التي وضعتها بين أقواس كهذه () هنا هي من إضافة ريو .
 ٩) راجع : ٦٠، ٧٩٠ وما بعده، ١٠٤ : ٥، ٤٦٠ وما بعده، ١١٣ : ٥، ٧٨٤ وما بعده، ٢٦٠ : ١٤، ١٣٥ وما بعده : ٢٠، ٨١ .
 ١٠) راجع : ٩٥، ٩٧ : ٥، ١٢٤ وما بعده، ١٧٧ .
 ١١) هـ. د. ف. كيتو «الاغريق» (١٩٥١ - ١٩٦٠) ١٩٨ .
 ١٢) (الطبعة الثانية المنقحة لعام ١٩٦٢) ٦٠٥ ط ٨٤ . Dichtung und Philosophie des
 .Frühes Griechentums
 ١٣) السابق ص ٨٤ .
 ١٤) «اكتشاف العقل» ترجمة ت. ج. روزينباير (١٩٥٣ - ١٩٦٠) ٥ .
 ١٥) السابق ص ١٧ .
 ١٦) أفلاطون، «كراتيلوس» ٤٠، «جورجياس» ٤٩٣، «فايدروس» ٥٠ راجع : فيدون ٨١ وما بعده . التورية أورية، وهي سابقة زمنياً على أفلاطون .
 ١٧) ٣٢٠، ٢٧، ١٧٦ وما بعده . إن ترجمة ريو القائلة «اننا جميعاً دمي بين يدي زيوس حامل الدرع لا أساس لها في النص» لكن قوله «في لحظة يستطيع زيوس أن يجعل رجلاً شجاعاً يهرب ويخسر المعركة وفي اليوم التالي يستحثه الرب ذاته على القتال» يعبر عن المعنى بصورة جميلة .
 ١٨) ٣٧٧ : ٢٠، ٤٣٣ وما بعده . في المقطع الأخير خرجت على ترجمة ريو التي لا يحالفها الصواب تماماً .
 ١٩) راجع : ٤٥ : ٢، ٢٠٠، ٦٦ : ٣، ٧١، ٩٢، ٨٧ : ٤، ٤٠٥، ١٢٤ : ٦، ٣١١ : ١٦، ٧٠٨، ٣٢٠، ١٧، ١٦٨، ٣٢٣ : ١٧، ٢٧٩، ٣٣٩ : ١٨، ١٠٥، ٤٠١ : ٢٢، ١٥٨، ٤١٩ : ٤١٤، ٢٣، ٢٧٤، وما بعده، ٤٢٢ : ٢٣، ٣٥٧ .
 ٢٠) «خلاصة اللاهوت» —، المسألة ٢، المادة ٣ .
 ٢١) «الاغريق واللاعقلاني» . (١٩٥١ - ١٩٥٧) ١٥ وما بعدها .
 ٢٢) جميع الترجمات الأخرى تستخدم تعبير «أكثر عدوية من» .
 ٢٣) عند لايمور، «إذا ما أراد المرء الفوز بالفخر في المعركة فعليه أن يصمد بكل السبل في قوة» .
 ٢٤) قول تريو «زيوس القادر» يدخل مفهوماً مسيحياً لا موضع له عند هوميروس .
 ٢٥) على سبيل المثال : ١٣٤ : ٧، ٩١، ٢٠٥ : ١١، ٣١٥، ٣٠٥ : ١٦، ٤٠٨ وما بعده .

الفصل السادس

(١) يعد هذا المؤثر أكثر بروزاً في القرن العشرين عما كان عليه عند نيتشه، على الرغم من أنه ربط التراجيديا بها لا علاج له (انظر: المبحث ٥٨ من هذا الكتاب).

(٢) انظر على سبيل المثال، هو. و. بارك و د. إ. و ورميل - «عرافة دلفي» (١٩٥٦) ١، ١٦٢، ١٦٥.

(٣) انظر، على سبيل المثال، سي. جي هيرنجتون «بعض البراهين على التاريخ المتأخر لبرومثيوس سي. ر. ٧٨ (١٩٦٤) ٢٣٩.

(٤) في «دراسات كلاسيكية تكريباً لوليام أبوت» (١٩٤٣) كل المقتطفات مستمدة من ص ٩١ باستثناء المقتطف الأخير المستمد من ص ٩٣.

(٥) يقبل بيج في مقدمته لـ «أجاممنون» (١٩٥٧) ٢٧ طرح لاتي مور الفائل بأن «الرغبة في تمجيد أثينا تقمع أو تشوه الحقائق المعروفة».

(٦) تتألف مجموعة مختارات هنتجتون كيرنز الفاتنة الموسومة بـ «حدود الفن» (١٩٤٨) كلية من نصوص «وصفت بالكمال أو بأنها أعظم نظائرها» من قبل «نقاد متمكنين» ويعقب كل منها على الدوام تعقيب الناقد. ويبدو أن فلوير قد وصف «Fafille de Minos et de Pasiphae» (فيدرا لراسين ١، ١) بأنه «أجل بيت في الأدب الفرنسي» (٨٤٥). واكتشف جورج سانتسبري ما يعد «ربما أجمل عبارة نثرية كتبت على الإطلاق» (١٥٢). وهو يحدثننا كذلك بأقوال الشاعر دون «وداعاً إلى ان تغير ترنيمة الارباب الكثيرة الانشودة» يعد «أجل بيت في الشعر الديني الانجليزي» (٦٦٨) بينما «أبعد الانفجارات عن الخطأ في الشعور العاطفي في اللغة الانجليزية وربما في الشعر على اطلاقه» نجدها في «ترنيمة إلى رسم ومجد القديسة تيريز الجديرة بالاعجاب» من شعر ريتشارد كراشو (٧٤٦) «ولغز الارض المؤلمة في أحد أشكاله المعبر عنها على نحو أكثر ايلاماً وجمالاً مما عبر عنه أي كائن بشري لم يلق وحيه من السماء باستثناء شكسبير» نجده عند سوفيت «نقش مصاحب لخصلة من شعر ستيل»: «شعر امرأة فحسب» (٨٦٩).

وفي هذه الحالات يعرف المرء، على الأقل بصورة غامضة، ما هو المقصود؟ فدعنا نختتم بنموذج للقفز الساحق فوق المعاني، وهو العبارة التصويرية التي قدم بها إزرا باوند صياغته لـ «التراقيات» لسوفوكليس، حيث يقول: «تمثل» التراقيات أعلى قمم الحساسية الاغريقية المسجلة في أي مسرحية وصلت إلينا، وهي في الوقت نفسه الأقرب إلى الشكل الأصلي للرقصة الالهية». دعنا نقاوم اغراء الفرق في صفة شاملة واحدة. ولعله أكثر إيجابية أن نطلب قيام احد المعجبين الكثيرين بباوند بتقديم فقرة توضح قمة الحساسية الاغريقية والقرب من الشكل الاصيل للرقصة الالهية الذي أحرزته كل مسرحية من المسرحيات الاغريقية الباقية، وإذا كان ذلك ممكناً فبصحة ايضاح موجز لطبيعة «الرقصة

- الالهية» ومعنى «قمة الحساسية الاغريقية» .
- (٧) هذه الترجمة والترجمات التالية من «الاوديسة» تقوم دون التزام حرفي على صياغة م . ت . موارد في طبعة لريب ذات اللغتين .
- (٨) ١١ ، ٤٠٩ ، ٤١٥ ، ٤١٩ - ٤٢٦ ، ترجمة ريتشموند لاتي مور .
- (٩) اسخيلوس ، ٢ ، ٥ .
- (١٠) تي . اس . اليوت «وراء آلهة غريبة» (١٩٣٤) .
- (١١) جورج شتاينر - «موت التراجيديا» (١٩٦١) ٨ . عبارات مماثلة قالها نيتشه (أكثر إيجازاً) وماكس شيلر (أقل بلاغة بكثير) سيتم ايرادها في المبحثين ٥٨ ، ٥٩ من هذا الكتاب .
- (١٢) بارك وفورميل ، «عراقة دلفي» ١ ، ٢٩٩ . لم يبق أي من سوفوكليس أو يوريديس على صياغة اسخيلوس .
- (١٣) فيليب فيلا كوت في مقدمة ترجمته الصادرة في سلسلة بنجوين .
- (١٤) ٩ ، ١٥٨ ، المبحث ٢٩ من هذا الكتاب .
- (١٥) «ميلاد التراجيديا» المبحث (١) الفقرة الأخيرة .
- (١٦) شتاينر ، ١٩٣ .
- (١٧) انظر : المبحث ١١ من هذا الكتاب .
- (١٨) جون جونز ، ١٩٦٢ ، ٨٢ - ١١١ .
- (١٩) يعبر نوروود عن هذه النقطة برهافة شديدة : «حينما عرض اسخيلوس مسرحية «الصفاحات» صم بنفسه ملابس ربات الانتقام ، واقتنعتن المخيفة والشعابين المثبتة في شعرهن (وربما نضيف الموسيقى والرقصات) يقال انها افزعته المشاهدين وأحدثت أفضع التأثيرات عند الأكثر عرضة للتأثر منهم» (٦٩) ويشك آخرون في أصالة هذا التقرير .
- (٢٠) كان موقف يوريديس من أبوللو أشد عداء ، وقد أقفلت بهذا الموقف ولم ينل من جرائه اذى لان دلفي كانت تحاي اسبرطه خلال حرب البيلوبونيز . كما أنه ليس أمراً سليماً افتراض أن سوفوكليس كان يوقر دلفي الى حد كبير .
- (٢١) ان لفظ porphyrostrotos هو من صك اسخيلوس : وكلمة jukd porphyro «قرمزي» أما كلمة strotos فتعني «بساط» ولكن على الرغم من أنه لم يقدر فيها يبدو لاي مترجم او شارح (ولا حتى ادوارد فرينكل ، ١٩٥٠ ، أو دينس بيج ، ١٩٥٧ ، او هـ . جي . روز ١٩٥٨) ان يلاحظ هذا فمن المؤكد ان الجمهور قد سمع كذلك trotos : قابل للجرح او العطب او عرضة للانتقاد والهجوم من جزر يعني الجرح ، ومن هنا جاء التعبير الذي استخدمته هنا «قان كالد» Blood - red .
- واذا قرأ المرء اسخيلوس على نحو ما اعتاد الى الحاخامات قراءة التوراة واعتاد فرويد تفسير

الاحلام، فان بمقدوره كذلك ان يلاحظ ان troes تعني الطرواديين وقد أوضح بيج ان المقصود هو «ثياب» وليس سجاجيد ١٤٨ .

(٢٢) هيلويد جونز - «زيوس عند اسخيلوس» - جورنال أوف هيلنستك ستديز ٧٦ (١٩٥٦) ٦٦ . أثبت هذا المقال بصورة مقنعة ان شخصية زيوس لا تتغير . لكنني لا استطيع الموافقة على أن «مفهوم اسخيلوس عن زيوس لا يضم . . شيئاً يتسم بالعمق» (٦٤) ومقياس العمق في اللاهوت عند لويس جونز هو افلاطون . وقد حاولت ان اوضح في المبحثين ٢ ، ٣ من هذا الكتاب السبب في أنني اعتبر لاهوت افلاطون أقل عقوقاً من وجهات النظر المقابلة عند الشعراء التراجيديين العظام، على الرغم من أن لاهوت افلاطون هو الذي ترك أثراً باقياً في المسيحية .

(٢٣) شتاينر، ٣٥٣ .

(٢٤) «العلم السرور»، المبحث ١٠٨ - متضمن في طبعتي من «حول شجرة أنساب الأخلاق» (١٩٦٧)، ١٩١ وفي مؤلفي «كتابات نيتشه الأساسية» (١٩٦٨) .

الفصل السابع

(١) «الاعمال»، تحرير جلوكنر، ١٦ (محاضرات في فلسفة الدين) ١٣٣ .

(٢) «العلم السرور»، المبحث ١٤ .

(٣) «امشاج من الآراء والأمثال»، المبحث ١٦٢ . ربما استمدت المقارنة بين شكسبير وبين منجم بصورة غير مباشرة من د. صمويل جونسون في مقدمته لشكسبير، ٣٣٥، ولم يحدث قط أن أتى نيتشه على ذكر جونسون .

(٤) «ميلاد التراجيديا» بداية المبحث ١٠ .

(٥) المبحث ٩، ص ٣٨ من ترجمتي . وفي هجومه غير المتعاطف بالمرّة والبعيد عن الاعتدال بصورة تبعت على السخرية على كتاب نيتشه الاول، يصف ولياموفيتز الشاب، الذي نال لتوه درجة الدكتوراة، سوفوكليس كذلك بأنه «مرح على نحو أبدي» (٢٨) . وكانت تلك احدى النقاط القليلة التي اتفق فيها مع نيتشه . ومن الواضح أن كلاهما قد علم هذه الصيغة المبتدلة، «ولم يتطلع حوله ليضعها موضع التساؤل . وبينما تختلف تعليقات ولياموفيتز على «أوديب ملكاً» (٣٠) إلى حد كبير عن تعليقات نيتشه فإنها أشد سطحية . غير أنه بالطبع مع مرور الوقت أصبح واحداً من أبرز فقهاء علم اللغة الكلاسيكيين في جيله .

(٦) في سياق آخر أورد جي . هـ . فاينلي الاصغر كشواهد على هذه النقطة «الكثر» ٥٢٤ - ٥٤٤ ، «الضارعات» ٨٤٦ - ٨٥٧ ، «الفينيقيات» ٧٥١ (١٩٣٨)، ٣١ .

وإذا كانت «الضفادع» قد بدىء في كتابتها بعد وقت قصير للغاية من موت يوربيديس، فإن

- الاشارات القليلة الى سوفوكليس ربما فرضت على النص بعد موته عقب أشهر قلائل .
- (٧) للاطلاع على النص الأصلي اليوناني القديم والقليل المعروف عن الشاعر، الذي لا ينبغي الخلط بينه وبين الشاعر التراجيدي العظيم الذي أشرت مسرحيته «الفينيقيات» بعمق في «الفرس» لاسخيلوس، راجع : نورود «الكوميديا الاغريقية» (١٩٣١، ١٩٦٣)، ١٥٠ - ١٥٤ .
- (٨) «التراجيديا: الدراما الجادة في ضوء فن الشعر لارسطو» ٥٧ - ٦٠ تعقبه صور كاريكاتيرية أقل أسهاباً لشوبنهاور (٦١) ونيتشه (٦٢) . ويتمثل ما هو نموذجي في أن مستوى هذه الفقرات أكثر انحذاراً بكثير من بقية الكتاب .
- (٩) «التراجيديا الاغريقية»، ١٣٣ .
- (١٠) «الاعمال» تحرير جلوكز، ١٨، ١١٤ .
- (١١) «القوانين» - ٦٦٠ : انظر المبحث ٦ من هذا الكتاب .
- (١٢) من المؤكد أن «دور كريون هو نصف دور أنتيجونا من حيث الطول» (كيو ١٣٠) ولكن كما رأينا فان دور الرسول في «اجاممنون» يبلغ نصف طول دور أجاممنون، ودور كساندرا يبلغ ضعف دوره، ودور كليتمسترا أربعة أمثال طول دوره ودور الجوقة عشرة أمثال دوره .
- (١٣) «الاعمال»، تحرير جلوكز، ١٣، ٥١، ١٤، ٥٥٦ .
- (١٤) ٤٦١ : Ares Arei xymbalei Dikai Dika
- (١٥) «ميلاد التراجيديا»، المبحث ١٢ : ص ٨٢ من ترجمتي . واساءة الطرح تلك ربما تعود في جانب منها الى تأثير شوبنهاور الذي وصف «الباخوسيات» بأنها «اختلاق مثير للاشمئزاز لصالح الكهنة الوثنيين» (انظر المبحث ٥٧ من هذا الكتاب) .
- (١٦) بعد كتابة هذا، وحدثت هذه الرؤية نفسها لهذه المسرحية عند أ. ر. دودز في مقدمته الرائعة للطبعة التي أصدرها من «الباخوسيات» ليوربيديس (١٩٤٤) . ان منهاج يوربيديس المفضل هو التقاط وجهة نظر أحادية الجانب، نصف حقيقية نبيلة، لإظهار مدى نبيلها ثم لإظهار الكارثة التي تقود اليها من يؤمنون بها دون تمحيص لها، لأنها في نهاية المطاف جزء من الحقيقة فقط» (٩٣) ويتحدث وليام أروسميت في مقدمته لترجمته التي تقوم على اساس مجلد دودز عن «صدام مباشر بين أولئك الذين يمثلون رغم كل ورعهم الطفيان الكامل للعادة الرائجة والعرف المتوافق والمثال المتشدد للعقل ضد التقليدي على نحو لا هوادة فيه» (٥٣٦) . وقد يبدو أن الرجلين كليهما يفسران هيجل ؛ لكن اسم هيجل ليس بالاسم الذي يشعز به المرء، ولم يقم أي منهما بمجرد الاتيان على ذكره ا .
- وبالمثل يقول دودز : «كان أول كاتب حديث فهم السيكلوجية الديونيزوسية هو إروين رود وكتابه الموسوم بـ « النفس » psyche (الطبعة الاولى ١٨٩١ - ١٨٩٤ ، الترجمة الانجليزية ١٩٢٥) لا يزال كتاباً أساسياً (٩) - كما لو أن أقرب صديق وراع لروود ألا وهو نيتشه لم يوجد قط .

١٧) «فلسفة الدين»، «الأعمال» تحرير جلوكنر، ١٦، ١٣٤ تحرير لاسون ١٣، ٢، ١٦٧ هذه الفقرة موجودة في مخطوط هيجل الخاص .

١٨) «محاضرات أكسفورد في الشعر» الطبعة الثانية، ١٩٥٠، ٧٠.

١٩) وليام جيمس - «كون تعددي» (١٩٠٩) ٣١٠، على الرغم من أن جيمس كان يشعر بأن عقل هيجل «انطباعي» بصورة جوهريّة إلا أنه أسقط المثالية الانجلو - اميركية على هيجل .

٢٠) انظر: كاوفمان «هيجل» المبحث ٣٠ .

٢١) «علم الجمال»، «الأعمال»، تحرير جلوكنر، ١٤، ٥٣٢ .

٢٢) «الأعمال» تحرير لاسون، ١٠م (١٩٣١) ٢٦٦: من محاضرات ١٨٢٦ نجد الفقرة التالية مباشرة في الصفحة نفسها لكنها أصدرت قبلاً، وقد نظمها لاسون من طبعة هوثو، ويمكن كذلك العثور عليها في «الأعمال» تحرير جلوكنر، ١٢، ٢٥٧ .

٢٣) «الظاهريات» (١٨٠٧)، ٤١٢ الأعمال تحرير جلوكنر، ٢، ٣٦١ وتعد فقرة مماثلة في مناقشة هيجل لمحاكمة سقراط أكثر حذراً، لكنها لا معنى لها ما لم يفترض مجدداً أن انتيجونا تقر بالخطأ الذي أقدمت عليه . ويشير هيجل إلى أن سقراط كان ينبغي عليه أن يقترح غرامة تفرض عليه وقرأ بذنبه، ثم يستطرد هيجل قائلاً: «هكذا فإننا نرى أن انتيجونا السماوية، أمجد من سار على وجه الأرض، تمضي إلى حتفها عند سوفوكليس، وفي كلماتها الأخيرة تطرح كامكانية وحيدة: «إذا كان هذا بيعث رضى الآلهة على هذا النحو، فأننا نعتزف وبها اننا نعاني، بأننا قد أخطأنا» الأعمال «تحرير جلوكنر، ١٨، (١١٤)

يترجم إريك سي . وودكوك في «ملاحظة على أنتيجونا سوفوكليس» ٩٢٥، ٩٢٦ (سي. ر. ٤٣٠ (١٩٢٩) ١١٦) هذه الايات كالتالي :

Nay then if these things are pleasing to the gods and if have sinned I will acquiesce in my gate

وعلى أية حال فإن انتيجونا تستمر قائلة :

what if the hamartia is on the otherside may they suffer no more evil than they unjustly inflict on me

٢٤) لم أر مسرحية في عروض أكثر اختلافاً مما رأيت هذه المسرحية، وقد كانت ترجمة هولدرلين مصحوبة بموسيقى كارل أورف في ١٢ أكتوبر ١٩٦٢ في فينا هي الأفضل والاكثر شموخاً بها لا وجه معه للمقارنة (بثت لأول مرة في أميركا في ٣٠ أكتوبر ١٩٦٧). لكن قوة هذه التراجيديا p.jx في العروض المتواضعة تمثل جزءاً مما أسميته بـ «لغز أوديب» .

٢٥) «Gleichberechtigt»: على سبيل المثال «الأعمال» تحرير جلوكنر، ١٤، ٥٦٧، التي

سنقتطفها قرب بداية المبحث ٥٥ من هذا الكتاب .

(٢٦) وبصفة خاصة «اللياذة»، ٢٨٤: ١٥، ٤٧١ وما بعده، ٣٣٢: ١٧، ٦٢٨ وما بعده، و«الاديسة» ١١، ٥٤٣ وما بعده.

(٢٧) وايتمان - «سوفوكليس: دراسة في النزعة الانسانية الهوميروسية».

(٢٨) إن العثور على وجهة نظر الشاعر الخاصة في خطاب كالشاس، الكاهن الذي لا يظهر أمامنا لكن كلماته تنقل إلينا (٧٤٩ وما بعده) يشبه العثور على العظة الاخلاقية لسفر أيوب في خطب أصدقاء أيوب.

(٢٩) في عام ١٩٢٩ حاول هيدلويدي جونز إعادة تناول هذه المسألة في «نهاية سبعة ضد طيبة» (سي. كي. ن. س. ٩٠، ٨٠-١١٥) لكنه لم يخرج الا بعنصرين آخرين مقنعين يوضحان أن هذه المعالجة لقصة أنتيجونا لا بد أنها لاحقة لمعالجة سوفوكليس: ادوارد فرينكل «Zum schluss der sieben gegen Theben» ميوزيوم هيلفتكيوم ٢١ (١٩٨٤) ٥٨-٦٤، د. د. دو «نهاية سبعة ضد طيبة» سي. كي. ن. س. ١٧ (١٩٦٢) ١٦-٣٨.

(٣٠) انظر مادة أنتيجونا في قاموس اكسفورد الكلاسيكي.

(٣١) outoi synechthein, alla symphlfein ephys ليس لأي من هذه الافعال الثلاث ما يناظره في اللغة الانجليزية. في اليونانية (كما في الألمانية) يمكن للفظ Sym (أي مع With) أن يستخدم كبادئة للإشارة إلى أن شيئاً يتم القيام به مع أشياء أخرى (-Nicht mitzuhassen mitzu-) phy pieben physis تعني طبيعه phy تعني ينمو، يصبح، لكن الفصل لا يشير إلى نمو الشخصية وتغيرها، وإنما بالاحرى إلى تفتح وتحلي طبيعة المرء. وفي سياق أقل شاعرية قد يكون بمقدور المرء أن يعتبر «is my nature» ترجمة لـ ephyn.

(٣٢) يردد خطأ برادلي صدى وينكلمان winckelmann في الاطروحة التي فيها: «البساطة النبيلة والعظمة الهادئة»: «يتعذب لاوكون، لكنه يتعذب مثل فيلوكتيتيس عند سوفوكليس، وبؤمية يمس روحنا ذاتها، لكننا نتمنى أن نستطيع تحمل البؤس مثل هذا الرجل العظيم» - Von der Machah-mung der griechen werke in der Mahlery und Bildhauerkunst

١٧٥٥، ٢١. وقد بدأ ليسنج مؤلفه «لاوكون» (١٧٦٦) بإقتطاف هذه الفقرة وإيضاح سوء الفهم المتضمن فيها. وعلى الرغم من أن «لاوكون» من كلاسيكيات النقد الشهيرة وأن اسلوب ليسنج نموذج للوضوح الموضوعي، فإن ضروب الزيف التي هاجمها قد استمرت في البقاء من بعده.

(٣٣) قارن فحسب. ترجمات لويب، شيكاغو، البنجوين: ٧٤٧ وما بعده، ٤ و ٧، ٧٨٢ وما بعده بالاصل اليوناني القديم.

(٣٤) يقتطف أرسطو، وهو أبعد ما يكون عن الانزعاج، هذه الابيات المهمة «الخطابة» (٣، ١٦، ١٧م) وبضعها في موضع الابيات المثالية. وفي الاتجاه المتطرف المناقض يقوم دودلي فيتس وروبرت

فيتزأرالد في ترجمتها للمسرحية بحذف ستة عشر بيتاً من هذا الخطاب واضعين أصالته موضع التساؤل ويشددان على أنه «أيّاً كان الامر، فتلك مادة كريمة» (طبعة هارفيست بوك، ٢٤٠).
 للاطلاع على دليل موجز حول الادبيات الغزيرة التي تتناول أصالة هذه الابيات أنظر، وايتمان، ٢٦٣، رقم ٣١. لدفاعات حديثة عن أصالتها انظر: كيركوود، ١٦٣ وما بعدها، ونوكس، ١٩٦٤، ١٠٤-١٠٧، ١٨٤ رقم ٣٥ «يتقبل معظم النقاد الخطاب الآن باعتباره أصيلاً».
 لمزيد من الحجج دفاعاً عن وجهة نظر قريبة من وجهة نظري أنظر: والتر د. أجارد W. Agard «انتيجونا» ٩٠٤-٩٢٠ في سي. بي. ٣٢ (١٩٣٧) ٢٦٣-٢٦٥.
 راجع أيضاً «أيفيجينيا في أوليس»، ٤٨٥ وما بعده.
 (٣٥) «الشكل والمعنى» الفصل الخامس يتناول بإسهاب «ضروب تضارب» مفترضة في عقدة «انتيجونا».
 (٣٦) فاورا، ١٩٤٤، ٢، كيتو، ١٩٥٦، ٩٠.
 (٣٧) كيركوود، ٤٢ وما بعدها.
 (٣٨) أنظر: المبحث ١٥ من هذا الكتاب.
 (٣٩) تاريخ هذه المسرحية موضع خلاف: انظر المبحث ٤٨ الحاشية ٤ من هذا الكتاب.
 (٤٠) ربما يجري التلميح اليه في الخطاب النهائي الذي أوشك على اقتطافه، ولكن من خلال قول ذلك، بغض النظر عما سيحدث في المستقبل، فإن الاحداث التي نشاهدها هي اساءة إلى الاله .
 (٤١) نقطة هامشية: «ان لا مبدئية القسم الذي يلزم هيلوس بمقتضاه ان يقوم بأداء ما يطلبه منه كائناً ما كان (١١٨ وما بعده (كذا، وهو بالفعل ١١٧٤ وما بعده) لم يتم بعد التعقيب عليها (جي). هـ. كيلز J. Kells «سوفوكليس»، التراقيات ١٢٣٨ وما بعده «في سي. ر. ن. س ١٢ (١٩٦٢) رقم ١٨٥».
 (٤٢) للاطلاع على قائمة موجزة لمصادرها القديمة انظر: جولد، ٤، ٤، ٥٩٣ ويقول جولد نفسه: «ربما كان سوفوكليس يعمل بارتياح في اطار التدين التقليدي» (٤، ٣، ٣٨٣) راجع كذلك: س. في. جانكوفيسكي S. Jankowski المقدمة التي كتبها بصياغة إزرا باوند لـ «التراقيات» (١٩٥٦). «سوفوكليس» تقبل الديانة التقليدية دوناً انتقاداً.
 في الخاتمة يقول جانكوفيسكي عن صياغة باوند انها «تؤكد استمرار بقاء» التراقيات «طالما ان الناس على استعداد للحديث «بما يخاطب العقل» وبالنسبة لتلاميذ وأتباع باوند فان تلك حادثة ذات قيمة حضارية لا سابق لها، ولكن مهما كان تقدير المرء للمباشرة التي يتسم بها أسلوب باوند واعتبارها شيئاً يثير الارتياح للخلاص من الصياغات الفيكتورية التي تستعصي على القراءة تقريباً، فان باوند يصمم أذنيه تماماً عن النغمة التي يعزفها سوفوكليس، وهو يقلب اتهاماً متوهجاً وتراجيدياً للورع التقليدي

الى فارس هزلي، ييجرنا على ان نضحك من الطريقة التي تتحدث بها الشخصيات .
 (٤٣) ١٢٦٤ - ١٢٧٨ . بما أن أياً من ترجمتي أو أي صياغة لا تبدو منصفة لموسيقى سوفوكليس ،
 فقد يكون مما معناه أن ننقل حروف الابيات القلائل الاولى من اليونانية الى الانجليزية :

aireti opadoi megalo men emoi
 touton themenoi syngmomosynen
 megalen de the on agnomosynen
 eidotes ergon ton prassomenon

ما من ترجمة من الترجمات الكبرى تبقى على سمة واحدة من السمات البارزة للأصل ١٢٧٢ (العار
 لهم) «هو نصف الابيات الاخرى في الطول ويحمل ثقلاً مضاعفاً . والبيت الاخير يستدعي المقارنة مع
 «أجاممنون» ١٤٨٥ وما بعده .

(٤٤) تشير الطريقة التي عولج بها هذا المؤثر الى أن «الكترا» سوفوكليس قد كتبت بعد «الكترا»
 يوريديس التي عرضت لأول مرة عام ٤١٣ ق. م . وسنعود الى هذه المسألة حيننا نناقش صياغة
 يوريديس في البحث ٤٩ من هذا الكتاب .

(٤٤) لفت جيرالد إلز نظري الى «المصدر والأصل لهذه الموضوعة في التراجيديا حاملات القرايين
 لسوفوكليس ، ٨٨٦ أقول ان الموتى يذبحون الاحياء» أما ترجمة لا تيمور «أقول لكم أنه حي ويقتل
 الموتى» فلا معنى لها ، على الرغم من أن الاغريق كان يمكن أن يقصدوا أن الاحياء يقتلون الموتى .
 هكذا فان المعنى هو أن اورست الذي كان من المعتقد أنه ميت قد قتل لتوه ايجيستوس . وعلى هذا
 النحو فإن هذا البيت يصوغ موضوعتنا في إحكام ، لكن هذا المؤثر ليس له المغزى الشامل في أعمال
 اسخيلوس الذي حظى به فيما بعد عند سوفوكليس .

(٤٥) ١٤٥١ ، ترجمة جيب ، وقد دافع عنها في حاشية مسهبه . .

(٤٦) اولئك الذين يرغبون في مناقشة مسهبية سيجدونها في أ. هندز A.Hinds «نبوءة هيلينوس في
 «فيلوكيتيتيس» لسوفوكليس» في سي . كيو ٦١ (ب. س ١٧ ، ١٢٦٧) ١٦٩ - ١٩٨٠ . انظر كذلك :
 نوكس ، ١٩٦٤ وخاصة في رقم ٢١ عن ١٨٧ - ٩٠ .

(٤٧) هذا التمييز المهم يتجاهله تماما ادموند ويلسون حينما يختتم مؤلفه «الجروح والقوس» بالرغم
 من أن السلوك النبيل لنيوتوليوس الذي يفصل فيه القول «يلين عناد» فيلوكتيتيس وهكذا يثنيه ويطلق
 سراحه ، وينقل الحملة كذلك» (٢٩٥ ، راجع ٢٨٣) وموجز «انتيجوننا (٢٧٨) لا يقل عن ذلك
 غرابة ، ولا يرجع ذلك فحسب الى أنه حتى «الطبعة الجديدة المنقحة لعام ١٩٤٧ تشير باستمرار الى
 كليون .

(٤٨) الكترا كذلك قريبة منهم في الروح .

٤٩) ٩٥٩ . يشير البيت الاخير الى أنه في البيت ٩٥١ - الموضع الوحيد في «انتيجونا» الذي، على الرغم من أن ترجمة شيكاغو تتضمن القول terrible power فانه سيكون له معناه على الاقل إن ترجم الصفة الى marvelous أو strange والمقصود كما هو الحال في كل المواضع الاخرى هو -terrible والايات الاخرى التي ترد فيها هذه الكلمة هي ١٠٤٦، ١٠٩١، ١٠٩٧ . وبالمصادفة فانه من بين ما يزيد على عشرين مرة ترد فيها صفة deinos عند أسخيلوس فليست هناك مرة واحدة لا يبدو فيها أن المعنى المقصود هو . « terrible »

٥٠) (١٩٣٦) . Die Stritt und ihre verdeutschung .

راجع : المبحث المعقود حول «بوير مترجما» في مساهمة والتر كاوفمان في «فلسفة مارتن بوير» تريد ب . أ . شليوم . فريد مان ، ١٩٦٧ ، ٦٧٠ وما بعدها .

٥١) دودلي فيتز وروبرت فيترجرالد اللذان يكتبان قبل تسعة آيات : How dreadful it is when the right judge judges wrong.. وفي صياغة اخرى كيتو bad to judge at random and judge wrong.

٥٢) يلفت كيركوود الانظار ، ١٩٥٨ ، الفصل الخامس ، الى بعض «التكرار للكلمة» اصداء الكلمة عند سوفوكليس ، لكنه لا يبدي اهتماماً بتكرار هذه الكلمة في المسرحية ، ويفترض أنه في أنشودة الجوقة تلك تعني كلمة deinos كلمة wonderful .

يلاحظ نوكس هذا في حينه ، ويتناول ، هذا الموضوع في مؤلفه «المزاج البطولي» (١٩٦٤) في ثلاثة أسطر (١٦٧ رقم ٢٠) وهو يقول حقاً أكثر مما ينبغي حينما يزعم أن هذه الكلمة «متواترة» للغاية عن «يوربيديس» وهذه الكلمة توجد ثلاث مرات في مسرحياته التسع عشرة الباقية وثلاث مرات اخرى في الشذرات . لكن يوربيديس يستخدم بصورة غالبية حقاً كلاً من كلمتي sophros ، sophroneo .

٥٣) ٦٧٧ . بينما يعد تفسير نوكس لهذا البيت مختلفاً الا أنه بالمثل مناسب للغرض الذي ارمي اليه : «ان محاولة اياس لصياغة البديل للانتحار البطولي تقتنعه باستحالته» «اياس سوفوكليس» ، دراسات هارفارد في فقه اللغة الكلاسيكي ٦٧ (١٩٦١) ١٧ .

٥٤) ويتمان ، «سوفوكليس» : دراسة في الانسانية البطولية ١٥١ .

٥٥) المرجع نفسه . وعلى الرغم من معارضتهما المعرفية لإساءات الفهم التقليدية ، فإنه حتى ويتمان ونوكس يخفقان في ادراك الى أي حد كانت رؤية سوفوكليس تراجمية خاصة في مسرحياته الاخيرة . ان ذوي النزعة الانسانية وكذلك المؤمنين يميلون الى رؤى أكثر أملاً في الحياة ، رغم براهين سوفوكليس أو يوربيديس أو شكسبير .

الفصل الثامن

(١) من بين هذه المسرحيات السبع فازت «هيوليتوس» بالجائزة الاولى، وكذلك «الباخوسيات» بعد وفاة مؤلفهما. وقد فازت «السيثيس» و «الطرواديات» بالجائزة الثانية واحتلت «ميديا» المرتبة الثالثة في مسابقة فاز فيها يوفريون بن اسخيلوس بالجائزة الاولى وسوفوكليس بالجائزة الثانية. للاطلاع على الطريقة التي كان الحكام يختارون بها من خلال القرعة أنظر: نوروود «التراجيديات الاغريقية» ٦١. «ومن الجدير بالذكر كذلك ان نيقياس، الذي كان طائل الثراء رائج الشعبية كان في الغالب يقود الجوقة ويموّل العرض، ولم تلحق به الهزيمة قط «بلوتارك» حياة نيقياس» (٥٢٤).

وقد اختبرت قديما عشر من مسرحيات يوريبيديس للاستخدام التعليمي الى جانب كل المسرحيات الباقية من اسخيلوس وسوفوكليس: هيكوبا، أورست، الفينيقيات، هيوليتوس، السيثيس، أندروماخي، ريسوس، الطرواديات، والباخوسيات ومن المؤكد ان خمسا من هذه المسرحيات أقل مستوى من المسرحيات التسع الاخرى الباقية، التي بقيت بمحض الصدفة، حيث أنها كانت قريبة من بعضها في اطار الترتيب الابهجي: هيلين، الكترا، الهرقلية، هرقل، ايون، الضارعات، افيجينيا في أوليس، افيجينيا في تاويريس، والسيكلوبات، وهي المسرحية الساخرة الوحيدة التي وصلت الى أيدينا كاملة غير منقوصة.

للاطلاع على تاريخ هذه المخطوطات، انظر: ولياموفيتز «Einleitung» الفصل الثالث، نوروود «التراجيديات الاغريقية» ٢١. سنيل Zwei topfe mit Euripides - papyre في «Herme's» (١٩٣٥)، ١١٩ ومقدمة بيج لطبعته من «ميديا» ٩١ وما بعدها.

(٢) أرسطو «فن الشعر» ١٣: ٥٣ م.

(٣) جون هـ فانيلى الاصغر «يوريبيديس وتوسيديديس» في «دراسات هارفارد في فقه اللغة الكلاسيكي» ٤٩ (١٩٣٨) ٤٣ فقد كل من توسيديديس ويوريبيديس الايمان بالجدال على الرغم من أنه ينبغي أن يضاف ان كلا منهما قد تشكل فكريا من خلاله، انظر كذلك: أ. ر. دودز مقدمته ل «الباخوسيات» حيث يقول: «لم يوجد قط كاتب يفتقر بصورة أشد الى ايمان الداعية بالحلول السهلة والكاملة» (٩٣).

(٤) يعزو أرسطو هذه الملاحظة الى سوفوكليس نفسه (فن الشعر) (٢٥: ٦٠ ب) إن تاريخ «التراقيات» هو أبعد ما يكن عن القطع بصورة تامة، ويتمان، ١٩٥١، يشدد على «نكهتها اليوريبيديسية التي لا موضع للخطأ فيها» (٤٨) وتأثير «السيثيس» لكنه يرد تاريخها الى فترة مبكرة للغاية بين ٤٣٧ و ٤٣٢ (٥٥) وطرحه القائل مع ذلك بأن التميز الفني الهائل لاوديب ملكاً يبدو وكأنه يقتضي أن نسمح لعدد أكبر من السنوات بالانقضاء بين الاثنين (٢٥٧١ رقم ٤٠) لا تقل له حيث أن مسرحيتي سوفوكليس الاخيرتين لا تقتربان من كمالها كذلك ويخصص كيركوود، ١٩٥٨، ملحفاً

بكامله هذه المسألة . ويختتم بقوله ان «البرهان على تاريخ مبكر ليس قوياً حقاً» لكنه يجيز «تاريخاً يعقب» «أياس» ويسبق «انتيجونا» وفي النهاية يقر بأن كيتو، ١٩٣٩، قد حدد للمسرحية تاريخاً حوالي ٤٢٠ و جينارو بيراتا و Gennara Perraatta، ١٩٣٥، في نهاية حياة سوفوكليس العملية (٢٩٣). ويذهب ولياموفيتز بأسهاب شديد في مقاله التقديمي الذي يقع في ١٦٧ صفحة لطبعته ل «هرقل» يوريبيديس (الطبعة الثانية المنقحة ١٨٩٥) إلى أن تأثير «هرقل» (بعد ٤٢٥ ق. م) كان كبيراً في «التراقيات» (١، ١٥٢ - ١٥٧) وقد تبنى جيلبرت موراي الرأي ذاته (أدب اليونان القديمة ٢٤٦).

٥) يقول جيلبرت موراي باحكام بالغ: «ليست هناك مسرحية واحدة ليوريبيديس لا يجد الناقد فيها سقطات أو اساءات خطيرة، رغم أنه ربما كان من الصحيح أنه كلما كان الناقد أسوأ زاد ما سيجده. (أدب اليونان القديمة، ٢٧٣) ولم يضع موراي وولياموفيتز يوريبيديس في مكانة أدنى من سلفيه.

٦) يعتقد معظم الباحثين أن مسرحية سوفوكليس هي الاقدم، وأنا لا وافق على ذلك، ولكن لئن وجد دليل على أن يوريبيديس قد نظم أولاً فلن يكون من حق أحد أن يشعر بقدر كبير من الدهشة (د. و. لوكاس «الشعراء التراجيديون الاغريق» (الطبعة الثانية، ١٩٥٩) ٢٥٧ رقم ٩) ويعدج. زونتر G. Zuntz (١٩٥٥) واحداً من القلائل الذين يرجعون «الكترا» يوريبيديس الى وقت سابق قليلاً على ٤١٣. أما «الكترا» سوفوكليس فانه لا يأتي على ذكرها.

٧) يوريبيديس: ١٦٠، ٢٧٩، ١١٦٠، سوفوكليس: ٨٦ وما بعده، ١٩٣ وما بعده، ٤٨٢ وما بعده.

٨) ٢٢١، ترجمة موسى حراس وجون ماكلين في «عشر مسرحيات ليوريبيديس» وهذه الترجمة الثرية وان كانت حرة أفضل كثيراً من محاولات ارثرس. في الترجمة الشعرية في طبعة لويب. وتعد صياغة إميلي فيرميولي في «التراجيديات الاغريقية الكاملة» مرضية بما لا وجه معه للمقارنة من وجهة النظر الأدبية، لكنها أقل حرة من ترجمة حراس.

٩) هذه هي ترجمة حراس. اما اميلي فيرميولي فإنها تجعل العجوز يقول: In your own hand

and the grace go good you hold all poised

Success lies in your luck and your strong arm

أرثر سي. وأي (لويب):

In thine own hand and future is thine all

ويوريبيديس نفسه:

En cheiri tei sei pant echeis kai lei Tychei

ليست هناك أي اسارة في الاصل على الاطلاق الى أي اله، وكل من فيلاكوت وواي لا يفلح في الذي يبرزه حراس: ترتيب الكلمات بالغ الافصح وبينها يعد معنى كلمة tyche ملتبساً ومثيراً للجدال

فان كلمة chance لا تبدو الكلمة الأفضل هنا :

It is all up to you and chance

(١٠) بالمصادفة، فإن: اسخيلوس استخدم بصورة أكبر بكثير الآلات وعمليات القودم والرحيل المتوهجة بالمقارنة بيوريديس. للإطلاع على موجز مختصر لـ «الحيل المسرحية» التي لجأ إليها اسخيلوس أنظر: مقدمة بيج لـ «أجاممنون» ١٩٥٧، ٣٠، رقم ٢٢.

(١١) «يوريديس اللاعقلاني» في سي. ر. ٤٣ (١٩٢٩) ٩٧-١٠٤.

(١٢) أجد تأييدا لهذا الظن في برونوسنيل Das Iruhste Zeugnis uber Sokrates في «فيلولوجوس» ٩٧ (١٩٤٨) ١٢٥-١٣٤. وهو يذهب الى القول بأن «ميديا» ١٠٧٧ وما بعده ربما مضت بسقراط الى صياغة طرحه المضاد وأن هيبوليتوس ٣٨٠ وما بعده ربما كان رد يوريديس على سقراط. وقد لوحظ منذ وقت طويل ان تصدي أفلاطون لوجهة نظر الجمع تمثل رده على «هيبوليتوس» وذلك على نحو ما يؤكد سنيل نفسه (رقم ١٢٩) على سبيل المثال من قبل ولياموفيتز في نهاية حاشية طويلة توثق الطريقة التي حفز بها يوريديس أفلاطون Einteitung ١٩، ٧، ٣٤).

في الطبعة الثانية المنقحة من Die griechische Tragodie ، (١٩٥٤) ١١٢، ويتقبل ماكس بولينز M. pohlenz ايضاح سنيل أن كلمات فيدرا في «هيبوليتوس» تشكل طرحا خلافا مباشرا ضد سقراط، لكنه لا يقبل زعمه أن (ميديا) ١٣٧٨-١٣٨٠ (كذا) قادت سقراط الى صياغة طرحه المصاد. وتحمل حاشية بولينز الموجزة مؤشرات التعجل (وهو يدل كذلك الى مقام سنيل مع اثبات عام بصورة خاطئة) وهي غير مقنعة. انظر كذلك لسنيل «شاهد من الدراما الاغريقية» (١٩٦٤) الفصل الثالث.

كان أول من أورد «هيبوليتوس» ٣٧٤ في مواجهة زعم نيتشه ان يوريديس كان يشارك سقراط في رؤيته هو ولياموفيتز في Zukunftphilologie (١٨٧٢) ٢٨. ويفتقر دفاع رود عن نيتشه في هذه النقطة الى القوة كلها (Agter philologie) (١٩٧٢) ٣٩.

(١٣) الرؤية المعتادة هي أن الوجودية شكل من أشكال اللاعقلانية، لكن ايريس ميردوخ A. Murdock، عنونت دراسة مبكرة شديدة اللامحية بالعنوان التالي: سارتر: «عقلاني رومانسي» (١٩٥٣).

(١٤) في صياغة ستورات جيلبرت الانجليزية أصبحت اللوحة المشهد وحذفت أرقام المشاهد، والترجمات السابقة الى الانجليزية من الفرنسية لنا.

(١٥) كل ترجمات نيتشه مستمدة من «The portable Nietzsche» ترجمة والتر كاوفمان. والمقتطفان الأولان مصدرهما «هكذا تكلم زرادشت» الجزء الثالث الفصل الثاني و «المقدمة» المبحث ١، والأخير من «انساني، انساني جداً»، الفصل ١، وربما نجد مقتطفات مماثلة مثيرة للاهتمام بالنسبة

- للمقتطف الاخير في الفصل الذي يحمل العنوان «حول لدغة الأفعى» في «هكذا تكلم زرادشت» ١ .
- (١٦) «شجرة أسباب الخلاق» المبحث ١٦ (الحضارة وضروب سخطها) المبحث ٧ .
- (١٧) ٦٨٠ وما بعدها .
- (١٨) «العلم المسرور» المبحث ٣٤ ، و«ما وراء الخير والشر» المبحث ٢٩٥ ، «شفق الالهة - المقدمة» ، انساني، انساني جداً» ٣ ، المبحث ٦ . .
- (١٩) «الوجودية من دستوفسكي الى سارتر» تحرير والتركاوفمان ، ٢٩٢ .
- (٢٠) «وراء الخير والشر» نهاية المبحث ٣ ، ٢ .
- (٢١) «دائرة الطبائير القوقازية» باطارها القصصي الراجع للزعة الجماعية ليست إلا مثلاً واحداً .
- وسنبث مسرحية «جاليليو» تفصيلاً في الفصل الاخير من هذا الكتاب .
- (٢٢) قبل كل شيء في «أخذ المقاييس» وقد وصفها بريخت نفسه بأنها مسرحية تعليمية وأيا كانت مزاياها فان ميزة الخدق ليست من بينها .
- (٢٣) ٢ ، ٢ البداية . ليس كتاب «الكلمات» وهو وحده الذي يذكرني بـ «هاملت» فعنوان كتاب «الوجود والعدم» يشير الى «أكون أو لا أكون» . إن فولتير على سبيل المثال في مقاله الشهير «حول التراجيديا» في «رسائل فلسفية» الذي ترجم أحياناً تحت العنوان «رسائل عن الأمة الانجليزية» يترجم هذه الكلمات على هذا النحو de tetre au neant .
- (٢٤) ٢ ، ٢ قرب النهاية .
- (٢٥) «مقدمة الى شكسبير» ، ٣٢١ .
- (٢٦) «ميلاد التراجيديا» المبحث ٧ .
- (٢٧) مقدمة الطبعة الثانية و«ميلاد التراجيديا» المبحث ٣ ص - ٢٠ في ترجمتي .
- (٢٨) «ميلاد التراجيديا» المبحث ٧ . على من يهتم بتكوين الوجودية الفرنسية أن يعيد قراءة هذا المبحث . ان موضوع الغثيان البارزة هنا ، تتواتر على نحو أكثر بروزاً في «هكذا تكلم زرادشت» .

الفصل التاسع

- (١) سيكون مما لا طائل وراءه أن نتناول مجالاً سبق تناوله في «من شكسبير الى الوجودية» الفصل الاول .
- (٢) ف . ا . هاليداي «التسلسل الزمني للمسرحيات» في «رفيق الى شكسبير» (١٩٦٤) . ١٠٢ يورد تيمون قبل لير مباشرة .
- (٣) باستثناء حالة كريون وكلوديوس .
- (٤) ٦ أبيات قبل نهاية الفصل الثالث .

(٥، ٣، ٢.

(٦) يوردم. ت هيريك M. Herrick في «فن الشعر لأرسطو في إنجلترا» (١٩٣٠) ٧٥ لانجين
Langbaine كمثال.

(٧) «بعض الصور من حياة. الخ السيد وليام شكسبير» مقتطف في المرجع السابق، ٩٦.

(٨) جي فرانك كيومود V. Kermode أربعة قرون من النقد الشكسبيري، (١٩٦٥) ٣٢، كذلك
هاليداي، ٥٧.

(٩) كيومود، ٣٣، راجع كذلك: قصيدة إدوين النجتون روبنسون المطولة «بن جونسون يحتفي
برجل من ستراتفورد» المقطع الثالث.

(١٠) رالينغ، ١٨، طبعة المكتبة الحديثة، ٣٢٣.

(١١) من قصيدة بن جونسون الشهيرة المطبوعة في مطبعة فوليو الاولى لعام ١٦٢٣ واعيد طبعها على
سبيل المثال في كيومود ٣٣ وما بعدها.

(١٢) «الميثولوجيا الكلاسيكية عند شكسبير» ٦.

(١٣) الأعمال، تحرير جلوكنر، ١٤، ٥٦٧.

(١٤، ١٤، ٥٦٧-٧٧٠.

(١٥، ١٤، ٥٧٠-٥٧٢.

(١٦) سواء أكانت صيغة الجمع هذه تمثل خطأ شفوياً في إحدى محاضرات هيجل أو خطأ في
مذكرات طالب، فقد كان حرياً بـ: هـ. ج، هوثر H. Hotho أن يلحظه حينما نشر المحاضرات.
(١٧) ١٤، ٥٧٢. هنا تبلغ الترجمة الانجليزية القارىء بأن جونز جوتة Goes to ground ومن
المؤكد أن القراء الذين يلمون بعض الشيء بالالمانية سيدركون ان جوتز Geht.. zGrunde بمعنى
يفني.

(١٨) ١٤، ٥٧٣. تختتم خمس كلمات اخرى هذه الجملة وتلت الفقرة هي:

«eine ungluckselige seligleif im ungluck
و دون انتباه كاف الى التلاعب المتعدد
بالكلمات، فإن تلك الكلمات قد تترجم على النحو التالي: «a miserable bliss in misfor-
tune»

(١٩) هذا هو عنوان مقال كتبه جي. أ. باسمور J. passmore والفصل الثالث في «علم الجمال
واللغة» تحرير وليام ايلتون W. Elton (١٩٥٤).

(٢٠) ١٤، ٥٧٤.

(٢١) وصف الحروف هو للطبعة الأصلية. لايضاح مختلف للظاهرة التي يناقشها بليني أنظر
المبحث ١٩ من هذا الكتاب.

(٢٢) يورد شوبنهاور أنشودة الجوقة تلك في المجلد الثاني، ٢، الفصل ٤٦ .

(٢٣) ص ٥٩ من ترجمتي .

(٢٤) المبحث ٦، ص ٢٤ من ترجمتي .

(٢٥) المبحث ١، ص ٢٧٠ من ترجمتي .

(٢٦) «شفق الالهة» المبحث الاخير ٥٦٢ راجع «ارادة القوة» المباحث ٨٥١-٨٥٣، ١٠٥٢ .

(٢٧) ٥٦-٦٠ من ترجمتي .

(٢٨) «الاعمال»، ٩، ٤٤٨ .

(٢٩) «انساني، انساني جداً» المبحث ٢٣ .

(٣٠) «وراء الخير والشر» المبحث ٢٢٩، ١٥٨ في ترجمتي .

(٣١) كتب بين ١٩١٢ و ١٩١٤ ونشر في -Abhandlungen und Autsatze zweile durchgese hene turz der werle Der Abhand lungen und Autsatze Auflage (١٩١٥) .

(٣٢) «التراجيديا: مقالات حديثة في النقد» تحرير لورنس ميتشل L. Michel وريتشارد د. سيول R. Sewall (١٩٦٣) ٣٠ و «المحدثون يتحدثون عن التراجيديا: مختارات» تحرير لا يونيل أبيل (١٩٦٧) ٢٥٢ .

بعد صفحات قلائل تجعل الصياغة الانجليزية شيليرنا قض نفسه صراحة حينما تقول: The tragic would thrive in a satanic world as well as in a diverse (ميتشل وسول ٣٥، أبيل ٢٥٧) . أن ما يقوله شيلر بالفعل هو: ان العالم «الشييطاني» من شأنه استبعاد التراجيدي على نحو لا يقل عن عالم الهي تماماً. (٢٥٤) .

(٣٣) سبق أن لاحظنا بعض اساءات الترجمة القاسية لهيجل من قبل، ولا يونيل أبيل يعيد نشرها دون تردد. والمقال الوحيد الى جوار مقال شيلر الذي يظهر في كل من المجموعتين المشار اليهما قبل قليل هو و. هـ. أودن «البطل التراجيدي المسيحي: مقارنة بـ مصير القبطان أخاب ونموذجه الاغريقي الكلاسيكي» . وهو يصور بدوره الحاجة الى تعطيل عدم التصديق. وهو يقع في أقل من خمس صفحات، ومن هنا فقد تكون ثلاثة مقتطفات منه كافية: «لا بد أن انتيجونا زائفة أما بالنسبة لولائها لأخيها أو لولائها لمدينتها. إن الموقف التراجيدي الخاص بمعرفة أن المرء مجرم أو أنه مرغم على أن يكون مجرم لا تخلقه السقطة في شخصية البطل، وانما تبعثه الالهة كعقاب على وجود هذه السقطة عنده» وهذا حقاً تفسير جدير لـ «انتيجونا»، لكن أودن لا يقول لنا على أي سقطة تعاقب أنتيجونا .

«ان البطل، القبطان أخاب، هو عند البداية ما كان يمكن أن يكون عليه في التراجيديا الاغريقية في النهاية فقط، أي سيء الطالع على نحو استثنائي. انه ضحية بالفعل... فقد التهم حوت ساقه» من ناحية اخرى فان برومبوس يصلب على صخرته فحسب مع بداية التراجيديا. وكم هم محظوظون،

بالمقارنة برجل فقد ساقه، أياس أنتيجونا، الكترا، فيلوكتيتيس، وأوديب في كولونا حينما تبدأ تراجيدية كل منهم.

في النهاية، وفي الفقرة الأخيرة، يقال لنا إنه في «موي ديك»: «الناجي الوحيد، كما الجوقة في التراجيديا الاغريقية، هو المشاهد اسماعيل. لكن اسماعيل ليس، كالجوقة الاغريقية، الانسان العادي الابددي...» اذا كانت «الصفاحات» هن الانساني العادي الابددي، فان كل شيء يمر، وسيكون مما لا معنى له: أن نورد «الضارعات» لاسخيلوس او «الطرواديات» أو «الباخوسيات» ليوريديس. ولكن هل هناك تراجيديا اغريقية واحدة نجد فيها أن الجوقة هي الناجي الوحيد؟.

أما فيما يتعلق بـ «الميتاتير»: أن لير «لا يستطيع حماية كورديليا. أنها تقتل، وهو يعجز عن الانتقام لها... لير... لا يستطيع أن يؤثر فينا مثل أوديب تلك المسرحية «أوديب في كولونا». ذلك ان اوديب قد أحرز خلال المعاناة القوة المطلقة التي يمكن للمعاناة الكبرى أن تمنعها... وفي رأي- والمرء لا يستطيع الا ان يظن هنا - فان كل من اجتاز غمار التراجيديا يتجاوز الصغار الذي تفترضه الرغبة في اداء الآخرين» (٩). ترى هل يترفع بروفوسور أبيل عن أن يكون مصيبا حول أمور محددة الاهمية ككون لير يقول صراحة: «لقد قتلت العبد الذي كان يشنك» أو أن أوديب العجوز، على نحو ما يعبر شوينهور: «يعزيه انتقامه من أرض آبائه» وأنه يستمطر اللعنة على ولديه؟ ان أبيل يؤكد لنا: «انني لا اطلب ان يصني الي، حتى اذا كنت على خطأ على أساس ان الطريقة التي اخطىء بها مثيرة للاهتمام او لها خصوصيتها. اني أزعم بأي على صواب (٧) والتأكيدات المقتطفة أعلاه جوهرية بالنسبة لما يطرحة.

(٣٤) هذا هو جوهر «منهاج البحث الظاهراتي» الذي قدم هيدجر تصوره له بعد عشرين عاماً في البحث ٧ من «الوجود والزمان» فهو بعد مناقشة صافية لـ «الظاهرة» و«اللوجوس» يختتم قائلاً: ان معنى هذا المنهاج هو «السماح بأن يرى من ذاته ما يظهر ذاته، كما يظهر ذاته من ذاته وأضاف: «لكن هذا لا يعني قول أي شيء مختلف على الاطلاق على قول هوسرل» الوارد أعلاه: للأشياء ذاتها».

وعلى العكس من شيلر، فان هيدجر يستغرق سبع صفحات مليئة بالحجج الملتبسة والاشتقاقات المثيرة للتساؤل والكلمات المنحوتة المتشابكة ليقول في إسهاب بالغ ما يمكن أن يقال - وقد قاله هوسرل - في أربع كلمات. ومنحوتات هيدجر لا تقول الكثير في حيز ضئيل، شأن منحوتات فرويد والمنحوتات الجيدة بشكل عام، وانما هي تقول القليل في الحيز الكبير. ومع ذلك فحتى اذا اعتصر «الوجود والزمان» ليغدو مقالاً يقع في ثلاثين صفحة فان معظم القراء سيفترضون (على نحو ما افترضوا حينما اختزلت ستة مجلدات ضخمة لتوينبي الى مجلد واحد صغير) أن كل شيء مبرهن عليه في العمل الكبير. وحتى الان، فان الشراح يطرون فرحاً حينما يستطيعون اظهار أن فقرات تبدو عصية

على الاختراق تعني شيئاً، أي شيء، بغض النظر عن مدى بعده عن الاصلية.

(٣٥) كان تعبير *Aufheben* من أكثر التعبيرات المميزة لهيجل. لمناقشة تفصيلية لهذا الاصطلاح انظر المبحث ٣٤ من كتابي الموسوم (هيجل) ب (١٩٦٥).

(٣٦) ان التماثل مع فقرات سقراط قريب بشكل خاص. انظر «الاعمال» تحرير جلوكنر ١٨، ٤٨، ١١٩ حيث يحاول هيجل ايضاح السر في ان موت سقراط كان تراجيديا على الرغم من أن الموت بصفة عامة ليس كذلك.

(٣٧) تم انتقاد هذه الرؤية في المبحث ٣٧ من هذا الكتاب، ويخصوص مقتطف من شتايز يتتبع على هذا النحو: «ينبغي أن نأخذ في الاعتبار بشدة هذا التمييز فالتراجيديا غير قابلة للاصلاح». وقد رأينا كذلك كيف أن نيتشه قد قال بالفعل إن «التراجيديا... تتناول مالا علاج له».

ويؤثر لا يونيل أبيل استخدام اصطلاح *implacable* أي لا سبيل الى تغييره. لكنه يقول كذلك صراحة: «في التراجيديا ينبغي أن تكون محمد البطل ضرورية وليس بمحض الصدفة» (٧٩).

الفصل العاشر

(١) يصف قاموس أكسفورد للغة الانجليزية محققاً ايضاح الكلمة كالتالي:

an unhappy or fatal event or series of events in real life a dreadful calmity or disaster

بأنه مجرد استخدام مجازي او رمزي فحسب لكلمة تراجيديا، وهو استخدام لا يعود مصادفة الا الى أوائل القرن السادس عشر. وأول مرة ترد فيها كلمة «تراجيدي» تعود الى ١٥٤٥. والقصة هي ذاتها بصفة جوهرية في اللغات الاخرى.

(٢) على سبيل المثال: سيدني هوك في «البراجماتية والمعنى التراجيدي للحياة» (١٩٦٠)، ماكس شيلر، ١٩١٥، وهيجل.

(٣) على سبيل المثال: والتر كاوفمان، في المقام الأول في «إيمان مهرطق» (١٩٦١) الفصل الحادي عشر.

(٤) انظر: بداية المبحث ٥٥، ويمكن بالطبع لقراءة حاذقة أن تجد درجة من الحتمية في «عطيل» (على سبيل المثال: والتر كاوفمان في «من شكسبير الى الوجودية»، ٣٧ وما بعدها) وتوضح السر في أن لير لا يصبح مثيراً للاشفاق فحسب (المرجع السابق نفسه و «إيمان مهرطق» المبحث ٩١)، ولست أعلن تراجعاً عن هذه التحليلات.

(٥) هوك، مرجع سابق، يعتبر التراجيدي فحسب صراعات بين الخير والخير او بين الخير والحق «حيث الخير اصطلاح شامل لكل القيم في موقف ما والحق بالنسبة لكل الالتزامات» او بين الحق والحق. وشأن شيلر فإنه لا يقر بأي دين لهيجل أو يبحث ما يعتبره الشعراء التراجيديون تراجيديا.

ولكن هل ينبغي حقاً أن نعتبر مسرحيات كورني أكثر تراجيدية من مسرحيات الاغريق وشكسبير؟
٦) لن نغطي هنا مرة اخرى النمو المزعوم للزعة العقلانية والتفاوتية وفقدان الايمان الديني والنقاط
الاخرى التي بحثناها من قبل، وبصفة خاصة في بداية ونهاية الفصل الرابع «اسخيلوس وموت
التراجيديا».

٧) لارتباطها بالكالفينية انظر: المبحث ٨٧ في كاوفمان «إيمان مهرطق».

٨) مايو ٢٠، ١٦ راجع ١٩، ٣٠ ومرفص ١٠، ٣١، ولوقا ١٣، ٣٠.

٩) «زاتابلت» يونيو ١٩٦٣. أعيد نشر الخطاب الى جانب العديد من الوثائق الاخرى في «عاصفة
حول النائب» تحرير إريك بنتلي E. Bently (١٩٦٤). وقبل أن يتوجه الى الاجتماع الانتخابي المغلق
الذي كان من المتوقع الى حد كبير أن يرفعه الى الكرسي الرسولي اعتبر الكاردينال مونتيني أن من
«واجهه» الدفاع عن بيوس الثاني عشر، ووصل الى التشكك كتابة - بروح أقرب الى تلاوة الترتيل - في
أن هو خهوث الذي لم يقدر له أن يقرأ ولا أن يشاهد مسرحيته كان يتمتع «بالتكامل الانساني العادي»،
«سيكون من الافضل بالمثل اذا ابتعد الخيال المبدع للكتاب المسرحيين الذين لم يؤثروا قدراً كافياً من
حسن التمييز التاريخي» وربما كذلك من التكامل الانساني العادي وان كنا نبتهل لله ألا يكون الامر
كذلك عن العتب بموضوعات من هذا النوع وبشخصيات تاريخية عرفها البعض منا.

١٠) والتر كاوفمان «التفكير الالمانى اليوم» في «كينيون ريفيو» عدد شتاء ١٩٥٧ الصياغة الالمانية
وردت في Texe und Zeichen ١٩٥٧. صياغة منقحة في «من شكسبير الى الوجودية» (١٩٥٩).

١١) كاوفمان «الدين من تولستوى الى كامو» (١٩٦١) ٢٧، ٣٤.

١٢) «العالم كإرادة وامثال» الفصل ٣٧. يذهب شوبنهاور الى القول بأن الشاعر ينبغي أن يعكس
العالم كالمراة ويقدم «العديد من الشخصيات السيئة وبين الفينة والفينة شخصيات شائنة وكذلك العديد
من الحمقى... وبين الحين والاخر انساناً عاقلاً، انسان ماهر، انساناً شريفاً، انساناً خيراً،
وكاستثناء في غاية الندرة فحسب انساناً نبيل الذهن. وفي رأيي أنه في هوميروس بأسره لا يقدم انسانا
نبيل الذهن حقاً، رغم وجود الكثيرين ممن هم احياء وشرفاء. وربما نجد في شكسبير بأسره انسانين
نبيين، لكنهما ليسا شديدي النبيل بأي حال من الاحوال، ولنقل: كورديليا، كوريولانوس، ولا نجد
بالكاد أحداً آخر، ومن ناحية اخرى فإن مسرحياته تحفل بالتنوع التي وصفناها لتونا»، واختيار
كوريولانوس وليس كنت على سبيل المثال هو اختيار مدهش، ويبدو أن شوبنهاور قد تملكه مفهوم
الانتقام من مواطنيه الذين لم يقدره حق التقدير. (راجع ملاحظته حول أوديب في كولونا التي
أوردناها في المبحث ٥٧ من هذا الكتاب).

١٣) وضع للطبعة الالمانية الاصلية عنوان فرعي هو «Schauspiet» أي «مسرحية» وحينما
اكتشفت متأخراً في طبقات لاحقة أن هذا العنوان الفرعي قد تم تغييره الى christ- Trauerspiet

Ein liches (مسرحية مسيحية) أحسست بالثقة في مطالعتي لهذه الدراما، لكنني دهشت حينما كتب هوخهوت لي يقول ان هذا كان العنوان الفرعي الاصيل الذي غيره الناشر - لأنه افترض أنه يرتب مسؤولية قانونية تجارية. وقد كان قصد الكاتب ساخراً الى حد ما: فالألمان يستخدمون في بعض الأحيان في عاميتهم كلمة Trauerspiel للإشارة الى المعاملة التعسة من جانب رجل ما لرفاقه.

حقاً أن هوخهوت واقع الى حد كبير تحت تأثير المفهوم المقبول بصورة كبيرة والقائل ان التراجيديا الحقة ينبغي ان تكون حتمية بحيث أنه احتفظ بالعنوان الفرعي Tragodie لمسرحيته الثانية التي ستم مناقشتها في المبحث التالي. وقد كان لدى بيوس الخيار، على نحو ما يرى هوخهوت الامر، ولم يكن مضطراً لأن يكون مذنباً، ومن هنا فإنه ليس شخصية تراجيدية.

(١٤) على سبيل المثال: لورنس ميتشل «إمكانية التراجيديا المسيحية» («ثوت» ١٩٥٦ أعيد طبعه في ميتشل وسيوول: مرجع سبق ذكره) ووالتر كاوفمان نقد «الدين والفلسفة» (١٩٥٨) المبحث ٧٧ كما لا يمكن أن توجد أي تراجيديا مسيحية او يهودية «ويذهب ميتشل الى القول بأن «المسيحية متصلة بالنسبة للتراجيديا، فالتراجيديا تقاوم وتراجع تحت تأثير المسيحية» (٢٣٢) ويختتم بقوله: «لم يبرز بعد شيء يمكن أن يوصف دون اعتراض بأنه مسيحي وتراجيديا في الوقت نفسه» (٢٣٢).

ومن المؤكد أن عمل مارلو الموسوم بـ «دكتور فاوستوس» ليس تراجيدية مسيحية. وهي مسيحية على الرغم من إلحاد مارلو، لكنها ليست تراجيديا، فما هي إذن؟ إنها مسرح ملحمي ظهر قبل بريخت بوقت طويل: ملء بالاحداث، داع للاخلاق متراوح القطب بين الخير والشر. وقد قال مارتن ايسلين M. Esslin بالفعل عن ترجمة بريخت المبكرة وإعدادها لمسرحية مارلو «ادوارد الثاني» التي قدمها واخرجها بريخت بنفسه في عام ١٩٢٤ «من العديد من الوجوه كانت تلك هي المرة الاولى التي يظهر فيها مسرح بريخت الملحمي» (٢٩).

histoire n'est qu'un clou ou le tablea est accroche

(١٥) مقدمة كاترين هوارد).

(١٦) ١٥٦، انظر كذلك: ١٣٣، ١٩٠.

(١٧) لقد عاش جريشتاين حقاً ومات، و«الاضواء التاريخية الجانبية» الملقاة عليه مهمة، وتبدو الصورة المقدمة في المسرحية حقيقية. ولتصوير المساهمة التي قدمتها المسرحية في هذا الصدد قد يورد المرء زعم نورمان بود وريتز السابق على «النائب» بأنه «ما من شخص كان يمكن ان ينضم للحزب النازي. دع جانباً ذوي القمصان البنية دون ان يكون على الاقل مناهضاً شريراً للسامية (كومنترى ١٩٦٣، أعيد نشره في «اعمال ونقض للأعمال» (١٩٦٤) ٣٤٨) وكانت المفاهيم الماثلة رائجة تماماً في الولايات المتحدة. أما الان فلم يعد المرء بحاجة الى تجربة شخصية وافرة لتفنيد هذه المفاهيم.

(١٨) جونتير ليفي G. Levey «بيوس الثاني عشر واليهود والكنيسة الجرمانية الكاثوليكية» في

«كومنتري» فبراير ١٩٦٤ ، ٣٣ . ويدعم المقال ما يزيد عن مائة حاشية . ويقوم على أساس كتاب ليفي . للاطلاع على عبارة لير انظر :

Summa iniuria oder Durfle der papst schweigen?

مجموعة ممتازة من المختارات الالمانية من التعليقات المنشورة حول النائب تحرير فرتيزجي رادانز F. Raddatz (١٩٦٣) .

هناك دراسة شاملة وغير مجاملة بصورة فائقة لبيوس الثاني عشر تتناول باسهاب بابويته بكاملها وشخصيته مدرجة في كارلو فالكوني C. Falconi Ipapi del ventesimo secolo (١٩٦٧ ، الباباوات في القرن العشرين : من بيوس العاشر الى يوحنا الثالث والعشرين) ويتضمن الفصل المعقود عن يوحنا العديد من المقارنات الكاشفة .

١٩ في التعليقات التي تسبق المسرحية في المجلد الذي يضمها يقال لنا ان بروفيسور فريدريك الكسندر ليندمان قد أصبح فيسكونت تشيرون في عام ١٩٥٦ فحسب ، ولكن على امتداد المسرحية التي تقع أحداثها في عام ١٩٤٣ يعرف ويخاطب بتشرون . ومن شأن هذا ان يعطي الانطباع بالاهمال . وفي الحقيقة أن هوخهوت لديه سبب يدعوه لهذا ، وعلى الرغم من ان هذا ليس مطروحاً في الكتاب فإن «ليندمان» هو اسم سيبدو لمعظم الالمان يهودياً ، وما كان يمكن للملاحظة الواردة في التعليقات للمخرج حول انه ما من أحد يبدو وكأنه يعرف ما إذا كان بروفيسور ليندمان أو لم يكن يهودياً أن تحول دون هذا الانطباع ، كما أنها ما كانت لتساعد على تذكير القارئ بأنه في الحرب العالمية الثانية كان للالمان جنرال في سلاح المدفعية يحمل ذلك الاسم ، وقد أعدم عقب المؤامرة الفاشلة على هتلر في ٢٠ يوليو ١٩٤٤ . والأمر المهم بالنسبة للجمهور في المسرح هو الانطباع المعطى على خشبة المسرح ، حيث ان تشيرون هو المستشار الذي دعا بشدة الى قصف المدن والى القضاء على سيكورسكي .

وعلى الرغم من أن تشيرون شخصية ميفستوفيلية فليس المقصود به أن يكون شريراً . وهوخهوت يحرص على أن يسند اليه الرصيد المتمثل في ذهابه الى ألمانيا في عام ١٩٣٣ لدعوة العلماء اليهود المقترنين بزوجات يهوديات لمغادرة ألمانيا الى إنجلترا ، وهكذا يقول : «قبل ست سنوات من هجوم هتلر على بولندا وإيقاعه بالنمساويين الذين دبّت الفوضى في صفوفهم ، الهزيمة التي ربما غيرت العالم وان لم يلحظ أي كتاب في التاريخ ذلك» (٥٤) . والكاتب يبدي إعجابه بليندمان لقيامه بهذه الخطوة ويشعر أن تشرشل قد اضطر للقيام بما قام به . لكن هوخهوت كان يعرف كذلك ان الجمهور الالمانى سيستجيب بشكل مختلف .

غير أن احساس هوخهوت بالوسط الذي يحيط به لا يعادل حساسيته الاخلاقية . وفيما يتعلق بمسرحية «الجنود» فقد استعان بباحث متخصص لمساعدته ، وعلى الرغم من أن هناك وفرة بالغة في المقتطفات الا ان المرء لا يخرج بالانطباع بأن المؤلف قد غمس نفسه في الوثائق ووصل الى تحقيق الالفة

مع انجلترا أيام الحرب . وقد عدلت احدى الملاحظات حول الولايات المتحدة (٤١) قليلاً في الطبعة الاميركية (٥٠) كنتيجة لانتقاداتي .

(٢٠) يتوافر كل من النص الالمانى وكذلك «مواد حول حياة جاليليو» «لبريخت» (وهي مواد مهمة معظمها كتبها بريخت ، لكنها تشمل كذلك تقريراً تفصيلياً عما قاله للممثلين خلال البروفات في برلين في ١٩٥٥ - ١٩٥٦) تحرير فيرنر هيخت (١٩٦٣) في طبعت ذات غلاف ورقي . وكذلك الحال بالنسبة لكتاب جيرهارد سيرسني الموسوم بـ «حياة جاليليو وسقوط برتولد بريخت» (١٩٦٦) الذي يتطرق ضمن أشياء أخرى الى تاريخ جاليليو ويقارن بين الصياغات الثلاث للمسرحيات (أدرج العديد من المشاهد في كل من الصياغتين الاولى والاخيرة) ، مارتين ايسلين «بريخت: الانسان وأعماله» (١٩٦٠) و «جاليليو: صياغة انجليزية» بقلم تشارلز لافتون : تحرير وتقديم أريك بنتلي .

(٢١) «المواد» تحرير هيخت ، ٣٨ - ٧٨ .

(٢٢) انظر : ايسلين «بريخت» (١٩٦١) ٢٢٣ وما بعدها و ٣٠١ .

(٢٣) سيزسني ، ١٢٢ . يتضمن هذا الكتاب الصياغة الاصلية للمشهد بكامله .

(٢٤) المرجع السابق ، ٢٤ .

(٢٥) «المواد» ، ١٠ .

(٢٦) «المواد» ، ١٣٣ .

(٢٧) المرجع نفسه ، ١٣٧ ، ١٤٢ .

(٢٨) المرجع نفسه ، ١٤٥ .

(٢٩) «المواد» ، ١١٢ .

(٣٠) المرجع نفسه ، ٣٦ .

(٣١) المواد ، ٧٤ .

(٣٢) لا يونيل ايبيل «الميتاثيتر» ، ٩٨ ، مارتين ايسلين ، ٤ ، ٣ ، يصفا بأنها «رائعة بريخت» .

(٣٣) يفهم لا يونيل تريلينج L. Trilling هذا ويؤكد ، وتؤيد مقارنته الموجزة والكاشفة بين جاليليو الحقيقي وجاليليو كما صوره بريخت ما سقناه في هذا الصدد (تجربة الادب : قراءة وتعميمات ١٩٦٧ ، ٤١٥ وما بعدها) وعلى الرغم من ان تريلينج يعيد نشر صياغة لافتون الانجليزية فان اسم لافتون لا يظهر الا في «اثبات الحقوق» في ص ٦ وفي كل الجوانب تقريباً ، فان صورته وصورتنا تكمل احدهما الاخرى .

ويبدأ أريك بنتلي ، الذي ظل طويلاً أخلص الدعاة لبريخت في الولايات المتحدة ، مقدمته لـ «جاليليو» بقوله : «كان بريخت مخطئاً تماماً فيما يتعلق بالقرن السابع عشر بشكل عام وحول جاليليو بشكل خاص» .

(٣٤) في صياغة لافتون الانجليزية :

Had one man put up a right it could have had wide repercussions

(٤١٢، jvdgk)

(٣٥) إيسلين، ١٩٦ .

(٣٦) «المواد»، ٣٦ .

(٣٧) في «أوبرا القروش الثلاثة» استغل أنا شيدفيون، وحينما اتهم في عام ١٩٢٩ بالاعتباس «دون اثبات المصدر وهو ترجمة ك. ل. ل. ايملر لفيون في بعض فقراتها أقر بريخت بذلك موضحاً إياه بعدم تشددي فيها يتعلق بأمور الملكية الادبية «وجاليليو بريخت تمرر باعتباره من ابداع مؤلفها ما ابتكره اخر» .

(٣٨) إن ما يقال هنا عن افلاطون أو يقتطف منه سبقت مناقشته بمزيد من التفصيل في المباحث ٣، ٤، ٦ في الفصل الاول .

Bei durchsicht meiner Bucher... Eire Arswahlans vier : أنظر كاشتنر :

Versanden (١٩٤٦) .

(٤٠) جوتة الى ابكرمان، ١٨ يناير، ١٨٢٥ «لورد بايرون عظيم كشاعر فحسب، وما أنا الذي يفكر حتى يستحيل طفلاً» .

(٤١) الوثائق المدرجة في ملحق بكتاب هريبرت ابتيكر الموسوم «تمرد العبيد» بقيادة نات تيرنر مع النص الكامل لما يسمى بـ «اعترافات» نات تيرنر التي أدلى بها في السجن عام ١٨٣١ (١٩٦٦) .

(٤٢) أوتو ديلبوس في «برلينر سونتجبلات» ٧ ابريل ١٩٦٣، أعيد نشرها في *somma iniuria* تحرير رادانز، ١٩٠ وما بعدها . ومن الغريب ان ديلبوس كان يحس بأنه في وضع يحكم فيه على «النائب» على الرغم من انه يقتقر الى أي معرفة مباشرة بالمرحية، وكان واقعاً تحت تأثير الانطباع الخيالي بأن رسالتها كانت «ان البابا مذنب . هو وحده» ! .

والروح المسكونية للاسقف البروتستانتي عادها، ان لم يفقها، مشرع يهودي في «الباني» شن «استنكاراً حاداً ترك «النائب» من منبر المجلس . . . ومشيراً الى ان الكاردينال سيلمان قد هاجم المسرحية مؤخراً بحسبانها «افتراقية ومثيرة للشقاق»، يعلن السيد «روبرت جي .» فاينبرج : «انها اكثر من هذا، انها تمجيد صريح . . . هذا أسوأ (من الصور الجنسية الفاضحة) . انها محاولة قدرة تتسلل خلسة للتلاعب باحط المشاعر التي تقبع ساكنة في بعض صدور البشر» «وهو يورد انتخابه من قبل دائرة رومانية كاثوليكية كنموذج للتفاهم بين الأديان «وهو عرضاً يقر فيها بعد بأنه لم يشاهد «النائب» ولم يقرأ الكتاب . «لكني قرأت عملياً كل ما كتب عنها في الصحف» (زانيويورك تايم ٥ مارس ١٩٦٤) .

(٤٣) «أجامنون» ١٥٥١ - ١٥٥٩ في ترجمة ريتشموند لايمور .

(٤٤) بريخت «الاورجانون الصغير للمسرح» (١٩٥٣ - ١٩٦٠) المبحث، ٤ وما بعده .

(٤٥) المرجع نفسه، المبحث ٤٣ .

التراجيديا والفلسفة

إن أهمية الجهد الذي تضمنه دفنا هذا الكتاب تنبع من طبيعة المشروع الذي يحاول المؤلف اجتراحه من ناحية. وطبيعة المرحلة التي تجتازها الثقافة العربية مع وصول هذا الجهد إلى يد القارئ العربي من ناحية أخرى.

والمشروع الذي ينجزه المؤلف هو، في حقيقة امره، خطوة متقدمة في نقده للفلسفة التقليدية، تتجاوز ما أنجزه في كتابه «نقد الدين والفلسفة»، وتضيف إليه، وصولاً إلى فهم أعمق للوضع الإنساني

ويقوم المؤلف في إطار مشروعه هذا بمحاولة لإرساء أصول فن شعري جديد، هو في جوهره طريقة نقدية جديدة لقراءة الآثار الأدبية والفنية، لا يمكن إلا أن تثير الاهتمام بقدرتها الغضة لا على إيجاد إجابات جديدة على الأسئلة التقليدية فحسب، وإنما على تكريس قدرتنا على طرح علامات استنفهام جديدة قادرة على التصدي للظلال التي تلقيها تطورات عصرنا

والمؤلف يبدأ مشروعه بقراءة تسبق أفكار افلاطون وتواكبها في معالجتها لوضع الشعراء التراجيديين في مدينته المثلى، وتحلل أسرار رفضه لهم. وينتقل إلى تشريح واف لكتاب (فن الشعر) لأرسطو، مبيناً مجموعة الأخطاء التي وقع فيها، والتي يرغمها، وربما بسببها لم يتردد الفيلسوف اليوناني في إصدار أحكام شديدة التعسف على الشعراء التراجيديين.

يتخذ المؤلف هذا كله زاداً يرتحل به في غمار جهده لإرساء فن جديد للشعر، وينطلق لأعمال المنهاج الذي يحاول تكريس في مواجهة سوفوكليس وخاصة في «أوديب ملكاً» قبل أن يتصدى لمجمل إنجازات هوميروس وأسخيلوس، يوربديس وأثر نيتشه على أعمال سارتر المسرحية، دون أن يدع الهوية الزمنية تشكل انقطاعاً فكرياً.

ويعمل المؤلف المنهاج ذاته في بحث العلاقة بين الفلاسفة وتراجيديات شكسبير، مركزاً على أرسطو، هيجل، هيوم، شوبنهاور ونيتشه وأخيراً ماكس شيللر.

يتوج المؤلف جهده بمحاولة الإجابة عن السؤال الذي يدور حول ما إذا كانت كتابة التراجيديا عملاً ممكناً اليوم، متصدياً في غمار ذلك لأعمال هوخهوث، بريخت وستايرون، ملقياً الضوء في النهاية على مفهوم الحداثة بالتشديد على «حداثة التراجيديا الاغريقية».



المؤسسة
العربية
للدراسات
والنشر